„Der fruchtbare Augenblick im Gedicht Rainer Maria Rilkes“

Inauguraldissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von
ALFRED APITZ
aus Mettlach

Saarbrücken 1971

„Der fruchtbare Augenblick im Gedicht Rainer Maria Rilkes“

Inauguraldissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von
ALFRED APITZ
aus Mettlach

Saarbrücken 1971

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Zum Druck genehmigt am 1o.5.1971
Der Dekan: Prof. Dr. O. Lendle
Tag der Disputation 17.2.1971
Berichterstatter: Prof. Dr. A. Langen
Prof. Dr. A. Banuls

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. A. Langen, der diese Arbeit mit stets bereitem Rat betreut hat, meinen aufrichtig empfundenen Dank aussprechen.
Ebenso danke ich seinem Assistenten, Herrn Dr. A. Stahl, der mir die Anregung zur Behandlung dieses Themas gegeben, und der mein Rilke-Verständnis in zahlreichen Gesprächen entscheidend gefördert hat.
Wichtige Hinweise in Einzelfragen verdanke ich Herrn Alfred Merz und Herrn Prof. Dr. F. Hiller.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Das Problem und die Methode..... S. 1

A Der Kairos-Gedanke und seine geistesgeschichtliche Bedeutung 1

B Das Problem des "fruchtbaren Augenblicks" in der bildenden Kunst und in der Dichtung..... 5

C Hinführung zu der Problematik des "fruchtbaren Augenblicks" bei Rilke 6

I Der Augenblick "davor" und "danach" 15

1. Der Augenblick "danach" in den "Neuen Gedichten"..... 15

a) Die "wehe Wirklichkeit" 4o
b) Sprache ohne "Wehleid" 42
c) Der versäumte Augenblick 43
d) Die Vergänglichkeit 45
e) Das "unsägliche Schönsein" 49

2. Der Augenblick "davor" in den "Neuen Gedichten" 52

3. Die Problematik des "Davor" und "Danach" in Rilkes Spätwerk..... 74

a) Das "Herz aus Schwäche"..... 74
b) Das "Gegenüber - Sein" 77

4. Mittel uneigentlicher Darstellung..... 84

5. Der Tod..... 86

II Der "plötzliche" Augenblick..... 92

1. Der "plötzliche" Augenblick in den "Neuen Gedichten"..... 92

2. Der "plötzliche" Augenblick in Rilkes Spätwerk..... 12o

a) Der "plötzliche" Augenblick in den "Duineser Elegien"..... 126
b) Der "plötzliche" Augenblick in den "Sonetten an Orpheus"..... 136

c) Leere Transzendenz..... 141
d) Der "dennoch preisende Laut"..... 145
e) Die Zeit..... 147

III Deutung des Augenblicks..... 152

1. Historische Bedingungen..... 152

2. Rilkes Persönlichkeit..... 152

Zusammenfassung..... 163

Anmerkungen..... 165

Literaturverzeichnis..... 191

E I N L E I T U N G

Das Problem und die Methode

A Der Kairos-Gedanke und seine geistesgeschichtliche Bedeutung.

Wo immer der Mensch zu einem Gegenüber in Beziehung tritt, zu einem anderen Menschen, zu dinglicher Wirklichkeit, zu geistigen und metaphysischen Erlebnisgegenständen, vollzieht sich dies in der Zeit. Das ist abstrakt formuliert. Die Zeit als Ganzes gibt es zwar im menschlichen Bewußtsein; der Mensch aber steht selbst in der Zeit. Unmittelbar gegeben ist ihm von ihr immer nur der gegenwärtige, der jeweils erlebte Augenblick. Das heißt aber, jede Begegnung des Menschen mit einer Wirklichkeit außer ihm, jede Kommunikation im weitesten Sinne, realisiert sich konkret im Augenblick.
Diese Tatsache ist für das menschliche Erleben so lange ohne Bedeutung, wie der Mensch die Beziehungen, in denen er zu der Wirklichkeit um ihn steht, naiv lebt. Sobald er sich aber bewußt einer Wirklichkeit zuwendet und eine Begegnung sucht, wird der Augenblick zum Problem.
Denn mit jedem Augenblick verändert sich die Wirklichkeit, der sich der Mensch zuwendet, und damit die Möglichkeit einer Begegnung mit ihr. Jeder Augenblick bietet eine einmalige, unwiederbringliche Möglichkeit.
Die bewußte Hinwendung des Menschen zu einer Wirklichkeit, das Suchen einer Begegnung, entspringt im allgemeinen einer vorgeformten Erwartung, die sich nur in einem bestimmten Augenblick erfüllen kann. Diesen günstigen Moment gilt es zu realisieren. Wird dies versäumt, bleibt nur die leidvolle Erfahrung des "Zu spät". Dieser rechte Augenblick, den es beim Schopf zu packen gilt, ist eine allgemein menschliche Frage. Und so ist auch der Begriff des "fruchtbaren Augenblicks" uralt.
Die Griechen hatten dafür das Wort "Kairos" (1). Wie die Griechen viele Begriffe gestalthaft sahen, etwa den Frieden als "Eirene", die Vergeltung als "Nemesis", oder das Alter als "Geras", so wurde auch der Gedanke des fruchtbaren Moments, der Kairos-Gedanke in der griechischen Literatur und bildenden Kunst personifiziert dargestellt und als Gottheit verehrt.
Im fünften Jahrhundert v. Chr. hat Ion von Chios, wie uns Pausanias berichtet (2), den Kairos in einem Hymnos als den jüngsten Sohn des Zeus verherrlicht. Von Pausanias wissen wir auch (3), daß einer der Altäre in Olympia

dem Kairos geweiht war. (4) Die früheste Darstellung des Kairos in der bildenden Kunst finden wir in der Zeit Alexanders des Großen. Zu dieser Zeit hat der Bildhauer Lysippos eine Statue des Kairos geschaffen, die uns in Reliefkopien erhalten ist. Ein antikes Gedicht, das unter dem Namen des Poseidippos überliefert ist, beschreibt und deutet die eigenartige lysippische Kairos-Statue. Es sei hier in einer Übersetzung (5) zitiert:

> "Wo ist der Künstler zu Haus ? - "In Sikyon wohnt er." -
> Sein Name ? -
> "Ist Lysippos." - "Du bist ?" - "Gott des allmächtigen Moments."-
> Sag, warum gehst du auf Zehen? - "Ich laufe beständig". -
> Weswegen hast du Flügel am Fuß? - "Weil ich so flink bin wie Wind." -
> Und du hältst in der Rechten ein Messer? - "Es kündet den Menschen: nichts in der Weite der Welt schneidet so scharf wie ich selbst." -
> Und das Haar an der Stirn? - "Beim Zeus, der Begegnende soll mich schnellstens erhaschen." -
> Warum bist du denn hinten so kahl ? - "Bin ich mit fliegendem Fuß erst einmal vorübergeglitten, hält mich, so sehr man es wünscht, keiner von hinten mehr fest." -
> Und warum schuf dich der Künstler ? -"Für euch und zu eurer Belehrung stellte er, Wandrer, mich auch hier in der Vorhalle auf." (6)

Dieses Gedicht macht deutlich, wie bereits die Griechen das Problem des äußerst transitorischen und unwiederbringlichen günstigen Moments reflektiert haben, des Moments, der "scharf schneidet" zwischen der Erfüllung, wenn man seine Gunst wahrgenommen hat, und der bitteren Enttäuschung, wenn man ihn versäumt hat. Das Motiv des Kairos ist nicht nur in der griechischen Literatur häufig wieder gestaltet worden, so etwa von Kallistratos, von Himerios von Prusias und von Palladas (7), sondern es hat schon früh Eingang in die lateinische Dichtung gefunden. Im Gegensatz zu dem männlichen Epheben in der griechischen Literatur erscheint hier als Personifizierung des Kairos-Gedankens eine weibliche Ge - stalt, nämlich die occasio. Phaedrus hat zunächst noch einen männlichen Läufer dargestellt, der die occasio, die günstige Gelegenheit bedeutet; später aber, etwa in den sogenannten Disticha Catonis aus dem 3. Jh. n. Chr. oder bei Ausonius, ist die occasio als weibliche Gestalt verstanden und dargestellt. (8)

Diese griechischen und lateinischen Urbilder sind Ausgangspunkte einer weitgespannten literarischen Tradition geworden, deren Entwicklung Horst Rüdiger aufgezeigt und untersucht hat. (9) Rüdiger hat eine große Anzahl von Belegen aus der italienischen und der deutschen Literatur zusammengetragen, die von der Verbreitung der occasio-Allegorie von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zeugen. Wir möchten an dieser Stelle nur einige Namen nennen und im übrigen auf den Aufsatz Rüdigers verweisen. (1o)
Für die Rezeption des Kairos-Motivs in der deutschen Literatur waren die lateinischen Texte von Bedeutung, denn ihre Autoren, wie Ausonius, Aisopos oder Phaedrus, wurden im Mittelalter, in der Renaissance und im Barock viel gelesen, sei es im Original, in Übersetzungen oder Bearbeitungen. So hat Opitz 1629 die "Disticha Catonis" nachgedichtet. An einer Stelle heißt es:

"Kompt dir was gutes für so nim alßbald sein war;
Dann die Gelegenheit die hat nur fornen Haar." (11)

Trotz aller Abwandlungen bleiben die jüngeren occasio-Allegorien immer an den Urbildern orientiert; immer wieder findet sich als besonderes Merkmal der Haarschopf an der Stirn, an dem man die Gelegenheit packen muß.
Rüdiger führt weitere Belege an von Luther, Erasmus von Rotterdam, -der auch das am Beginn der Entwicklung stehende Epigramm des Poseidippos übersetzt hat-, Belege von Johann Christian Günther, Herder und Goethe. Rüdigers Einzeluntersuchungen zeigen nicht nur den äußeren "Gestaltwandel einer Allegorie" (12) auf, sondern sie lassen deutlich werden, wie die allgemeine occasio-Allegorie von einzelnen Dichtern auf verschiedene konkrete Bereiche übertragen worden ist. So erhält die Allegorie bei Niccolo Machiavelli eine Deutung ins Politische, und bei Goethe ist sie erotisch gefärbt. Rüdiger kommt zu dem Schluß: "Kairos, Occasio, Gelegenheit gehören zu den Ursymbolen der Lebensführung, der Politik, der Erotik, der Kunst und der Dichtung." (13)

Das Problem des "fruchtbaren Augenblicks" ist in der Literatur nicht nur als Allegorie gestaltet worden. In den Selbstbiographien der Pietisten erscheint diese Problematik als unmittelbar erlebt, als existentielle Erfahrung. August Langen schreibt dazu:"Die Vereinigung mit Gott war das Ziel, das Leben der Weg zu ihm, der Augenblick des Findens das Urerlebnis. In ihm, dem""Durchbruch zum Licht", gipfelt die Lebenskurve.""(14) Eine von vielen solcher Stellen im Schrifttum des Pietismus sei hier als Beispiel zitiert. August Hermann Francke beschreibt eindringlich sein "Elend und großen Jammer"(15), welches er empfand, als er Gott noch fern war, als er ihn noch nicht "kannte, noch glaubte" (16). Dann heißt es:"In solcher großen angst legte ich mich nochmals an erwehnten Sontag abend nieder auff meine Knie und rieffe an den Gott.....Da erhörete

mich der Herr, der lebendige Gott, von seinem h. Thron, da ich noch auff meinen Knien lag. So groß war seine Vater-Liebe, daß er mich nicht nach und nach solchen zweiffel und unruhe des hertzens wieder benehmen wolte, daran mir wohl hätte genügen können, sondern damit ich desto mehr überzeuget würde,....., so erhörete er mich p l ö t z l i c h. ..... alle Traurigkeit und unruhe des hertzens ward a u f f e i n m a l weggenommen, hingegen ward ich als mit einem Strom der Freuden p l ö t z l i c h überschüttet, daß ich aus vollem Muth Gott lobete und preisete, der mir solche große Gnade erzeiget hatte." (17, 18) Hier hat das stattgefunden, was wir oben eine "Begegnung eines Ich mit einer Wirklichkeit außer ihm" nannten. Die Leistung des Menschen besteht hier nicht in einem entschlossenen Zupacken, sondern in der geduldigen Erwartung. In der Berleburger Bibel heißt es: "Der göttliche Augenblick muß alles entscheiden, und die Seele muß auf diesen warten..." (19)

In der protestantischen Theologie bezeichnet "Kairos" den Moment des gnadenhaften Einbruchs des Ewigen ins Hiesig-Zeitliche. Es gilt, diesen Moment geduldig und in steter Bereitschaft zu erwarten, um ihn rechtzeitig zu erkennen und ihm gerecht zu werden. Paul Tillich, in dessen Werk "Kairos" einer der zentralen Begriffe ist, schreibt hierzu folgendes:

"Der Religiöse Sozialismus hat seine wichtigsten Wurzeln in dem Bestreben, das ungläubige Element der sozialistischen Utopie, die Verhaftung an Endlichkeit und Zeit, aufzuheben, ohne doch den endgerichteten Schwung zu zerstören. Er hat diese Doppelrichtung in dem Begriff des "Kairos" zum Ausdruck gebracht. Kairos ist erfüllte Zeit, Zeitmoment, in den die Ewigkeit hereinbricht. Aber Kairos ist nicht Vollendung in der Zeit. Im Sinne des Kairos warten und handeln heißt demnach, auf das Hereinbrechen des Ewigen warten und ihm gemäß handeln." (2o)

"Kairos" ist bei Paul Tillich nicht nur ein Moment im Leben eines einzelnen Menschen, sondern mögliche Bezeichnung einer Epoche:

"Das Entscheidende also können wir nicht tun. Was wir tun können, ist Wegbereitung. (.....) Es gibt viele in der Gesellschaft und manche in der Kirche, die dieser Wegbereitung dienen. Wenn es genug geworden sind, und wenn ihr Warten und ihr Handeln tief genug geworden ist, so ist ein neuer kairos, eine neue Zeitenfülle da." (21) (22)

Es sei hier erwähnt, daß Tillich den Begriff des "Kairos" noch in einem anderen Zusammenhang gebraucht, "Kairos" ist neben "theos" und "logos" eines der Elemente, die nach Tillichs Auffassung in keiner systematischen Theologie fehlen dürfen. Kairos bedeutet in diesem Falle "der richtige Zeitmoment, in dem der Theologe zu seiner jeweiligen Gegenwart sprechen muß". (23)

B Das Problem des "fruchtbaren Augenblicks" in der bildenden Kunst und in der Dichtung.

Die Frage nach dem "fruchtbaren Augenblick" ist eines der Grundprobleme im Bereich der bildenden Kunst. Lessig schreibt im "Laokoon":

> "Kann der Künstler (24) von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkt, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann". (25)

Über die Dichtung dagegen schreibt Lessing:

> "Nichts nötigt hiernächst den Dichter sein Gemälde in einem einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft". (26)

Lessing sieht richtig den Wesensunterschied zwischen bildender Kunst und Dichtung in ihrer jeweiligen Eigengesetzlichkeit, die auf den unterschiedlichen materialen Gegebenheiten beider Künste beruht.
Wenn der bildende Künstler einen Handlungsablauf darstellen will, muß er notgedrungen einen Augenblick zur Darstellung auswählen. (27) Für den Dichter stellt sich die Frage nach dem fruchtbaren Moment nicht mit dieser Notwendigkeit und in dieser Konsequenz. Dennoch: Jede Dichtung, soweit sie Sichtbares, "Welt in dinglicher Fülle" (28) beschwört, kann immer nur ein räumlich und zeitlich Begrenztes wiedergeben, da nur ein solches sinnliche Bildvorstellungen hervorzurufen vermag. Der Dichter muß also aus der Fülle der räumlichen Erscheinungen eine Auswahl treffen, und von der in der Zeit verlaufenden unendlichen Kausalkette kann er immer nur einen mehr oder minder großen Abschnitt darstellen.

Wenn ein Objekt der realen Welt im Gedicht erscheint, so ist es in eine andere Seinsweise übergegangen. Es unterliegt den Gesetzen der Kunst und ist geprägt von Elementen, die ihm im Bereich des Realen nicht wesentlich zugehören. Ein solches Element ist die Auswahl aus der Fülle der räumlichen und zeitlichen Erscheinungen, die der Dichter vorgenommen hat. Diese Auswahl ist ein künst-

lerischer Akt, dem eine Intention des Dichters zugrunde liegt. Das im Gedicht Dargestellte hat also, selbst wenn es im Bereich des Realen belanglos ist, Zeichenkraft; es ist Zeichen für einen Sinn.
Bei jeder großen Dichtung ist es daher ein möglicher Arbeitsweg, über die Frage nach der Wahl des dargestellten zeitlichen Ausschnittes oder Augenblicks interpretierend den vom Dichter intendierten Sinn zu ergründen und so einen Zugang zu den Problemen eines Werkes zu suchen. (29)
Besonders ergiebig ist dieses methodische Verfahren im Hinblick auf das Werk Rilkes, weil Rilke in seinen Gedichten nur selten ganze Abläufe gestaltet hat, sondern immer wieder ganz bestimmte Augenblicke eines Ablaufes. Zudem ist bei Rilke die Frage nach der Wahl des darzustellenden Augenblicks deutlich als Problem thematisiert. Eine nähere Untersuchung der folgenden Äußerung Rilkes soll dies zunächst deutlich machen.

C. Hinführung zu der Problematik des "fruchtbaren Augenblicks" bei Rilke

Zu Beginn des Prosastückes aus dem Jahre 1914 "Die fünf Briefe der Nonne Marianna Alcoforado" schreibt Rilke:

> "Es fehlt uns nicht an Nachrichten und Gerüchten vom Leben der Gefühle. Aber wir s e h e n sie doch nur in den kurzen Augenblicken, da sie aus dem Strome des Schicksals emporschnellen oder - mit etwas mehr Gelassenheit - wenn sie tot, auf der Seite liegend, an seiner Oberfläche vorbeitreiben."
>
> (3o)

Auf Rilkes Anordnung gesperrt gedruckt ist das Verb "sehen". Dem gegenübergestellt werden "Nachrichten und Gerüchte". Die Hervorhebung des Sehens und die negative Formulierung seines Gegenstückes zeigen klar Rilkes Auffassung: "Nachrichten und Gerüchte" sind zwar hinreichend vorhanden, sie sind jedoch unverbindlich. Allein gültig ist das Sehen. Diese Haltung ist für Rilkes mittlere Zeit kennzeichnend. Seit seiner Beschäftigung mit Rodin fühlt sich Rilke dem "Seienden" verpflichtet, "das .... gilt." (31) Immer wieder hat Rilke in dieser Zeit den Vorrang des Wirklichen vor allem nur Gedachten oder Geglaubtem betont. Um das "unbestechlich Seiende"(32) zu erkennen, müsse der Künstler "einfach und ohne Deutung und mit größerer Gerechtigkeit schauen" (33), er dürfe die Dinge nicht"beurteilen", sondern er müsse sie "sagen" (34). In dem "Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth" spricht Rilke von dem "alten Fluch der Dichter,/ die sich beklagen, wo sie sagen sollten". (35) Die Forderung Rilkes an den Künstler, sich allen subjektiven Gefühls zu entäußern, gilt also für die Auf-

nahme und die Wiedergabe des Wirklichen. Wo aber jeder "Umweg über die Reflexion" (36), jeder "Umweg über Bedeutungen" (37) und jedes subjektive Empfinden vermieden werden sollen, bleibt als allein verbindliches Mittel zur Erfassung der Wirklichkeit "das einfache Schauen" (38), das "S e h e n", die unmittelbare sinnliche Erfahrung.
Die Erfahrbarkeit aber ist begrenzt, und darin liegt ihre Problematik. In seiner Schrift "Ur-Geräusch" schreibt Rilke:

> "Stellt man sich das gesamte Erfahrungsbereich der Welt, auch seine uns übertreffenden Gebiete, in einem vollen Kreise dar, so wird es sofort augenscheinlich, um wieviel größer die schwarzen Sektoren sind, die das uns Unerfahrbare bezeichnen, gemessen an den ungleichen lichten Ausschnitten, die den Scheinwerfern der Sensualität entsprechen." (39)

Zwischen dem nicht gegebenen Ganzen und der Ausschnitthaftigkeit alles Erfahrenen besteht notwendig eine Spannung, die mehr oder weniger bewußt vom Menschen erlebt werden kann. Räumlich gesehen ist der Erfahrung immer nur ein umgrenzter Bereich gegeben. In zeitlicher Hinsicht sind die "lichten Ausschnitte, die den Scheinwerfern der Sensualität entsprechen", auf das äußerste, nämlich auf den Augenblick, begrenzt. Dessen wird man sich im allgemeinen nicht bewußt, weil ganze Abläufe durchaus erlebbar sind, und zwar als Zugleich von unmittelbarer Erfahrung des jeweils gegenwärtigen Augenblicks und Erinnerung an Verflossenes. Rilke aber läßt allein die Erfahrung als Mittel zur Erfassung der Wirklichkeit gelten; die Erinnerung an Vergangenes sowie die Vorwegnahme des Zukünftigen dagegen lehnt er als unverbindlich ab, weil sie nur ein durch Bedauern, Wünsche oder Befürchtungen verfälschtes Bild einer zudem nicht gegenwärtigen Wirklichkeit vermitteln. Damit aber wird ihm die äußerste Spannung zwischen dem nicht gegebenen Ablauf und dem jeweils erfahrenen Augenblick zum Problem.
Diese Problematik kommt in dem eingangs zitierten Text über die Briefe der portugiesischen Nonne zum Ausdruck, wenn es heißt, das ganze "Leben der Gefühle" sei unserer Erfahrung entzogen, da es sich, für uns unsichtbar, im "Strome des Schicksals", also in einem zeitlichen Ablauf, abspiele. "S e h e n" können wir die Gefühle, wie Rilke schreibt, doch n u r in bestimmten "kurzen Augenblicken". In seinen Gedichten hat Rilke, wie bereits erwähnt, immer wieder ganz bestimmte Augenblicke gestaltet. Diese Augenblicke sind ausgezeichnet gegenüber dem nicht gegebenen und nur in "Nachrichten und Gerüchten" verfügbaren Ablauf. Daher dürfen sie als "fruchtbar" bezeichnet werden. Fruchtbar sind sie auch in einem weiteren Sinne: Hinter der Wahl und Darstellung bestimmter Augenblicke steht eine komplexe und vielschichtige Problematik, die sich keineswegs auf den Vorrang der Erfahrung vor allen anderen Mitteln der Erkenntnis beim mittleren und späten

Rilke beschränkt. Diesen einen Aspekt haben wir zunächst einzeln verfolgt, um zu der Fragestellung dieser Untersuchung hinzuführen.
Im Folgenden seien nun einige Erscheinungen ausgewählt und behandelt, die eine erste Antwort auf die Frage geben, welche Augenblicke bei Rilke von Bedeutung sind. Erste Hinweise finden sich bereits in dem eingangs zitierten Text. Die beiden grundsätzlichen Angaben Rilkes, wann ein Sehen der Gefühle möglich ist, spiegeln die beiden Problemkreise wider, die in den ersten beiden Teilen der Arbeit untersuchte werden.
Wenden wir uns zunächst der zweiten von Rilke genannten Möglichkeit zu. Sie ist offenbar die negativere, denn es handelt sich um "tote, auf der Seite liegende" Gefühle, die man sieht. Dies ist eine schmerzliche Erfahrung, geht es doch darum, das "L e b e n der Gefühle" zu erkennen. Dennoch ist diese leidvolle Erfahrung allen unverbindlichen "Nachrichten und Gerüchten" vorzuziehen, da sie die, wenn auch schmerzliche, Wirklichkeit erfaßt. Die "toten" Gefühle sind noch als Gefühle erkennbar, da die äußere Gestalt, die das "Leben" einmal beherbert hat, noch gegeben ist. Das "Leben" aber ist nur noch als Früheres, Verlorenes faßbar. Es handelt sich also um den Moment "danach", der hier erfahren wird. Bezeichnend ist ferner das Verb "vorbeitreiben". Es macht deutlich, daß auch das wenige noch Vorhandene vom Vergehen bedroht ist. Was jetzt als Vorbeitreibendes noch sichtbar ist, wird wenig später der Erfahrung gänzlich entzogen sein. So macht das Stadium "danach" die Vergänglichkeit unmittelbar bewußt. Das gilt in gewisser Weise auch für den Moment "davor". Auch in ihm wird ungesicherte Wirklichkeit erfahren.
Die folgenden Briefstellen werden zeigen, daß sich Rilke immer wieder dem Moment "davor" und "danach" zugewandt hat. So hat Rilke beispielsweise unter den Jahreszeiten, die insgesamt einen Ablauf darstellen, eindeutig den Frühling und den Herbst bevorzugt, nicht aber den Sommer. In einem Brief an Clara vom 12. August 19o4 schreibt Rilke:

> "Der Sommer war ja nie und nirgends meine Hoch - Zeit. Immer und überall galt es, ihn zu überstehen; aber der Herbst müßte dieses Jahr wieder mein sein". (4o)

Nicht ganz einen Monat später begründete Rilke seine Vorliebe in einem ebenfalls an Clara gerichteten Brief:

> "Und es geht so ein nachdenklicher, welker Duft umher wie von Blumen, die die Sonne getrocknet und die der Wind gepreßt hat, und es ist Herbst. Und deshalb gehe ich jetzt dort auf und nieder und meide den Platz unterm Nußbaum und alle meine sommerlichen Wege; denn ich will den Herbst. Ist es nicht, als wäre er das eigentlich Schaffende, schaffender denn der Frühling, der

> schon gleich ist, schaffender, wenn er kommt mit seinem Willen zur Verwandlung und das viel zu fertige, viel zu befriedigte, schließlich fast bürgerlich-behagliche Bild des Sommers zerstört?" (41)

Der Sommer, die Zeit der Blüte, gilt im allgemeinen als Höhepunkt des Jahres. Eine solche Bewertung sagen an sich die Wörter "fertig" und "befriedigt" aus. Bei Rilke aber werden sie klar negativ gefaßt. Hier zeigt sich Rilkes Abneigung gegen alles Laute, Grelle und Festumrissene. Diese Begriffe schützen eine Sicherheit vor, die es nach Rilkes Auffassung nicht gibt. Das Bild des Sommers als das der Fülle ist trügerisch, denn in der Tat wird es vom Herbst zerstört. Eine solche Fülle im Gedicht zu gestalten hieße einer Erscheinung Dauer zu verleihen, die nicht von Dauer ist. Über den römischen Frühling schreibt Rilke:

> "Wie einer Lunge in einem verbrauchten Raum, so wurde es meiner Seele schwer in einer erschöpften Welt, in die mit dem Frühling nichts Neues kommt, nichts Weites, Unabsehbares'".... Und die Himmel, in denen so billige Farbenspiele vor sich gehen, sind seicht und wie versandet; sie sind nicht überall, sie spielen nicht, wie die Himmel des Moores, des Meeres und der Ebenen, um die Dinge, sind nicht unendlicher Anfang von Weiten, sind Abschluß, Vorhang, Ende,- und hinter den letzten Bäumen, die flach wie Kulissen auf diesem gleichgültigen Fotografen-Hintergrund stehen, - hört alles auf." (42)

Rückblickend auf diese Zeit in Rom schreibt Rilke im Jahre 1907 an Clara:

> " - Dabei fühl ich ja wohl auch,was Du neulich schriebst: daß solche Frühlingsmorgen zu einem fremden Frühling gehören, daß meiner.... unendlich viel vorsichtiger und zögernder und weniger deutlich wäre. Erinnerst Du nicht, wie stark ich schließlich in Rom jenen Frühling entbehrte, der mit unserem Herzen Schritt hält ? Wie bestürzt auch ich war über die leichtsinnige Gleichzeitigkeit alles dieses Blühens, über seinen Aufwand, seine durch nichts korrigierte und so mühelos durchgesetzte Ungeduld?" (43)

Aus diesen Briefstellen, zu denen sich weitere hinzufügen ließen, wird deutlich, daß es sich bei Rilke nicht um eine bloße Vorliebe für bestimmte Jahreszeiten handelt; die abstrakten Begriffe, mit denen er diese Vorliebe begründet, zeigen, daß die Bevorzugung des Frühlings und des Herbstes nur Symptom ist für eine Haltung Rilkes, die wir deutlich in vielen anderen Erscheinungen seiner Dichtung manifestiert sehen.

Rilke hat sich den Momenten "davor" und "danach" nicht nur im Erleben zugewandt, er hat sie auch häufig in seinen Gedichten gestaltet.
Bei einem ersten Blick auf die Gedichttitel muß auffallen, daß häufig schon aus dem Titel die Wahl des Augenblicks "davor" oder "danach" klar zu erkennen ist. Von den "Neuen Gedichten" seien hier jene aufgeführt, bei denen dies der Fall ist. Der Augenblick "davor" kommt in folgenden Titeln zum Ausdruck: "Früher Apollo" (44), "Der Auszug des verlorenen Sohnes" (45), "Die Genesende" (46), "Die Erblindende" (47), "Vor dem Sommerregen" (48), "Vor-Ostern" (49), "Venezianischer Morgen" (5o), "Don Juans Kindheit" (51), "Die Anfahrt" (52), "Mohammeds Berufung" (53). -
Der Moment "danach" ist in folgenden Titeln fixiert:
"Grabmal eines jungen Mädchens" (54), "Morgue" (55), "Die Erwachsene" (56), "Abschied" (57), "Archaischer Torso Apollos" (58), "Der Auferstandene" (59), "Eine Welke" (6o), "Spätherbst in Venedig" (61). -
Nicht alle hier genannten "Neuen Gedichte" sind in ihrem Gehalt von großer Bedeutung für die uns interessierende Problematik; vor allem aber sind damit keineswegs alle Gedichte dieses Zyklus' genannt, in denen der Augenblick "davor" oder "danach" dargestellt ist. In vielen Fällen sagt der Titel nichts über die Wahl des dargestellten Augenblicks, dafür aber wird sie im Gedicht aus Zeitbestimmungen ersichtlich, die deutlich einen Augenblick fixieren. Hinzu kommt, daß diese Zeitadverbien fast immer eine Aussage im Präsens einleiten. Diese Aussagen beziehen sich auf ein im gegenwärtigen Augenblick Erfahrenes. Von diesem gegebenen Moment aus wird dann das "kaum noch" oder "nicht mehr" Gegebene als verloren begriffen und im Präteritum ausgedrückt. Das "noch nicht" oder "kaum erst" erfahrbare Zukünftige wird im Futur oder im Konjunktiv ausgesagt. Diese Zeitbestimmungen setzen ein erlebende Ich voraus, das ein Zeitbewußtsein hat und um den ganzen, der Erfahrung nicht gegebenen Ablauf weiß. Diese Struktur ist bei vielen Rilkeschen Gedichten die gleiche, und so wurde sie im ersten Teil der Arbeit als Leitfaden benutzt.
Kommen wir nun zu dem eingangs zitierten Text zurück. Rilke nannte dort eine zweite Möglichkeit, die Gefühle zu "sehen":

> "Aber wir s e h e n sie doch nur in den kurzen Augenblicken,
> da sie aus dem Strome des Schicksals emporschnellen....

Diese Aussage spiegelt sehr genau das Problem wider, das wir im zweiten Teil der Arbeit untersuchen werden. Zwischen den beiden von Rilke genannten Möglichkeiten, die Gefühle zu "sehen", besteht ein wesentlicher Unterschied: handelte es sich im bisher behandelten Fall um "tote" Gefühle, so sind es hier lebende Gefühle, die man einen Augenblick lang sieht. Das Verb "emporschnellen" deutet darauf hin, daß diese "kurzen Augenblicke" Momente beson-

ders intensiven Lebens sind. Der zweite Unterschied ist in ihrem jeweiligen Bezug zum Ablauf zu erkennen: trieben die toten Gefühle auf der Oberfläche des Stromes vorbei, so scheinen in den "kurzen Augenblicken" die Gefühle aus dem Fluß des Ablaufes herausgenommen zu sein; in diesen "kurzen Augenblicken" des "Emporschnellens" - man bemerke die zum horizontalen Ablauf senkrecht stehende, vertikale Bewegung - könnte die Hoffnung aufkommen, daß die Gefühle nun dem Ablauf enthoben und damit sichtbar blieben. Diese Hoffnung wird, obwohl das in dem Augenblick selbst nicht erfahrbar ist,enttäuscht: im nächsten Augenblick werden die Gefühle wieder in den Strom zurückfallen und damit der Erfahrung entzogen sein. Das kommt in dem Text von vornherein in dem "nur" zum Ausdruck. War das "Leben der Gefühle" im zuvor dargestellten Fall nur noch in der Entbehrung faßbar, so stellen diese "kurzen Augenblicke" Momente direkter und besonders intensiver Erfahrung dar. Wurde in den Augenblicken "davor" und "danach" das Vergehen sichtbar, so scheinen diese Augenblicke geradezu Interruptionen des Zeitflusses darzustellen. Bei dem "Emporschnellen" handelt es sich um eine plötzliche Bewegung, die überraschend eintritt und dadurch umso intensiver und wacher wahrgenommen wird. Da es aber nur einen Augenblick währt, führt diese Wahrnehmung nicht, wie gehofft, zu dauerndem Sehen. Hoffnung und Enttäuschung drängen sich in einen Augenblick zusammen, und so ist dieses nur momentane Sehen auch umso schmerzlicher und führt zu der Klage, daß wir die Gefühle doch "n u r" in den kurzen Augenblicken sehen, sie sonst aber durch den Ablauf unserer Erfahrung entzogen sind.
In einem Gedichtentwurf aus dem Winter 1914/15 scheint sich Rilke mit dem Augenblick in diesem Sinne auseinanderzusetzen:

"Du nur, einzig du bist.
Wir aber gehn hin, bis einmal
unseres Vergehens so viel ist,
daß du entstehst: Augenblick,
schöner, plötzlicher,
in der Liebe entstehst oder,
entzückt, in des Werkes Verkürzung.

Dein bin ich, dein; wieviel mir die Zeit auch
anhat. Von dir zu dir
bin ich befohlen. Dazwischen
hängt die Guirlande im Zufall, daß aber du sie
auf- und auf- und aufnimmst:
siehe: die Feste !" (62)

Am Beginn dieses Gedichtes steht der Gegensatz:"wir gehn hin" - "du bist"; dadurch werden die Begriffe "Vergehn" und "Augenblick" in Opposition zueinander gesetzt. Hier schon ist die gleiche grundsätzliche Thematik zu erkennen wie in dem Text über die Briefe der Nonne Marianna Alcoforado:

der "Strom", der Ablauf, einerseits und der "kurze Augenblick" andererseits. Die Syntax zeigt, daß zwischen dem Vergehn und dem Augenblick ein Zusammenhang besteht: "s o viel, daß..". Das genaue Verhältnis zwischen beiden Begriffen soll erst später genau untersucht werden.
Der Augenblick wird hier "schön" genannt. Am 8. August 19o3 schreibt Rilke an Lou:

> "Rodin, in Armut und schlechtem Stande geboren, sah besser als irgendeiner, daß alle Schönheit an Menschen und Tieren und Dingen gefährdet ist durch Verhältnisse und Zeit, daß sie ein Augenblick ist, eine Jugend, die in allen Altern kommt und geht, aber nicht dauert." (63)

Auch vom Ästhetischen her ist also die Darstellung eines Augenblicks begründet, ist doch "Schönheit" nur in bestimmten Augenblicken möglich. Nicht nur den "plötzlichen Augenblick" bezeichnet Rilke als "schön", sondern auch die Augenblicke "davor" und "danach". Aus folgender Briefstelle wird dies deutlich:

> "Daß die Briefe der Schwester Marianna mir aus ihren Händen wiederkamen, fügt ihnen auch innerlich das hinzu, um was das Buch vermehrt war, als ich es zurückerhielt: den Ausgleich, der in dem unsäglichen Schönsein einer solchen Rose liegt, die den freudigen und fürstlichen Rhythmus ihrer Fülle verlangsamt hat, bis er Vergehen wurde, Vergänglichkeit, eine Reihe langsam absteigender Töne. - Aber wie wir die Rose irgendwo brauchen in ihrem Kommen und Aufgehn, wie sehr ist auch dieses uns nötig, wie sehr hängt auch dieses mit unserem Herzen zusammen, wie hängen auch wir daran: an dem Welksein und an des Welkseins zarten, ein wenig klagenden Nuancen: diese Gelbs im Gelben, ach ja, sie sind auch in uns, und wir kommen dazu, sie schön zu finden...." (64)

Auf den ästhetischen Aspekt unseres Problems werden wir zu achten haben, da er eng mit der Haltung Rilkes zusammenhängt, die wir bisher aus anderen Voraussetzungen begründet haben: die Stadien "davor" und "danach" hängen"mit unserem Herzen zusammen", die "klagenden Nuancen" sind auch "in uns", und gerade deshalb kommen wir dazu, "sie schön zu finden".
Kommen wir zu dem Gedichtentwurf aus dem Winter 1914/15 zurück. Der Augenblick wird ein "plötzlicher" genannt. Immer wieder finden sich in Rilkes Gedichten Wendungen wie "doch plötzlich", "doch da", "doch auf einmal", "nur manchmal", die jeweils deutlich einen Augenblick fixieren. In den 16o "Neuen Gedichten" finden sich solche Wendungen 45 mal. Ähnlich häufig sind sie in den verstreuten Gedichten, aber auch in den "Sonetten an Orpheus" und in den "Duineser Elegien". Von diesen Gedichten werden wir zunächst ausgehen. Es sei hier angemerkt, daß diese Wendungen fast immer gehaltlich Bedeutendes einleiten.

"Augenblick,/ schöner,plötzlicher,/ in der Liebe entstehst.." In der folgen-

den Briefstelle über den Liebes-Augenblick spiegelt sich die gleiche Problematik, die wir bisher zu skizzieren versucht haben:

> "Es ist eine erschreckende Annahme, der Liebes-Augenblick, den wir als einen uns so völlig und tief eigenen und eigentümlichen empfinden, könnte, über den einzelnen fort, so ganz von der Zukunft (dem künftigen Kinde) und auf der anderen Seite von der Vergangenheit bestimmt sein, - aber selbst dann: es bliebe ihm immer noch seine unbeschreibliche Tiefe als Ausflucht ins Eigene, was zu glauben mir durchaus nahe läge. Das käme mit der Erfahrung überein, wie sehr das ganze inkommensurable Dasein jeder unserer tiefsten Entzückungen von Dauer und Verlauf sich unabhängig macht, sie stehen wirklich senkrecht auf den Richtungen des Lebens, wie der Tod auch senkrecht auf ihnen steht, sie haben mehr mit ihm gemein als mit allen Zielen und Bewegungen unserer Vitalität." (65)

Der "Liebes-Augenblick" steht hier für "jede unserer tiefsten Entzückungen". Diese stellen Augenblicke dar, die sich "von Dauer und Verlauf unabhängig machen". Man findet hier eine klare Entsprechung zu den "kurzen Augenblicken" und dem "Strome des Schicksals". Die Vorstellung, daß die Augenblicke tiefsten Entzükkens "senkrecht auf den Richtungen des Lebens" stehen, ist die gleiche, die dem eingangs zitierten Text zugrunde liegt: die Gefühle "schnellen empor" und begeben sich damit für einen Augenblick außerhalb des "Stromes", sie teilen einen Moment lang nicht mehr dessen Richtung. Hatten wir der Intensität des Verbs "emporschnellen" bereits entnommen, daß es sich um Momente intensiven Daseins handeln könnte, so spricht Rilke hier klar von "tiefsten Entzückungen". Solche Augenblicke entstehen auch, "entzückt, in den Werkes Verkürzung".
In der zweiten Strophe bekennt sich Rilke zu dem "Augenblick". Am Schluß des Gedichtes wird die bisher herausgearbeitete Problematik in einem Bild veranschaulicht. Die Guirlande, die ein zusammenhängendes Ganzes darstellt, ist nur an einzelnen Punkten fest. Diese Punkte sind Bild für die "kurzen Augenblicke", die "sind", weil in ihnen unmittelbares Erfahren möglich ist. Das Ganze des Ablaufes ist nicht erfahrbar, hier "hängt die Guirlande im Zufall", ist sie nur in "Nachrichten und Gerüchten" faßbar, die aber unverbindlich sind. Zugleich werden auch in diesem Bild die Augenblicke gewissermaßen als Höhepunkte dargestellt, an denen die Guirlande aufgehängt ist. Das Bild läßt die Hoffnung begründet erscheinen, über die festen, gegebenen Augenblicke zur Erfahrung des Ganzen zu gelangen:

> "Daß aber du sie/ auf- und auf- und aufnimmst"

Dieser Bemühung um den ganzen Ablauf werden wir immer wieder begegnen; dabei wird jeweils genau zu prüfen sein, ob sich die Hoffnung, die Rilke in diesem

Wunschsatz ausspricht, erfüllt. Die beiden Enjambements zwischen der dritten und vierten sowie der vierten und fünften Zeile der zweiten Strophe fügen diese drei Verse zu einem einzigen rhythmischen Gefüge, welches das Vage und Unbestimmte der "im Zufall" hängenden Guirlande auch formal gestaltet. Diese weit gespannte, nicht abgeschlossene rhythmische Kurve und das dreifache:"aufnimmst" bereiten gehaltlich und formal den bestimmten, gewichtigen Schluß des Gedichtes vor:

"siehe: die Feste!"

Hier ist gehaltlich und formal noch einmal der Augenblick gestaltet. Rilke benutzt oft die Möglichkeit, mit der Nennung eines Wortes weitere Assoziationen hervorzurufen; so ist der Augenblick hier nicht nur als "Fest" bestimmt, sondern man denkt auch, besonders im Zusammenhang mit dem Bild der Guirlande, die an einigen festen Punkten aufgehängt ist, an "das Feste" oder gar an "die Festung". So drängen sich in diesem Wort mehrere verwandte Sinnbezüge zusammen, die die Bedeutung des Augenblicks unterstreichen. Wichtig in diesem Gedicht ist die Aktualisierung des Augenblicks, zunächst durch seine Anrede: "Du nur,einzig du bist", während von den "im Zufall" hängenden Teilen der Guirlande in der dritten Person gesprochen wird, ferner durch das "siehe!", das die gleiche Funktion hat wie das gesperrt gedruckte "s e h e n" in dem Prosastück aus dem Jahre 19o7, von dem wir ausgegangen sind.

Anhand einiger Belege sollten hier nur die Fragen umrissen werden, von denen wir bei der Untersuchung des "fruchtbaren Augenblicks im Gedicht Rilkes" ausgehen werden. Das Problem selbst, wir haben es bereits betont, ist vielschichtig. Methodisch werden wir immanent interpretieren. Im dritten Teil werden wir die historischen Bedingungen der Problematik aufzuweisen versuchen, und schließlich sollen persönlich-biographische Fakten zur Deutung des Augenblicks im Rilkeschen Gedicht herangezogen werden.
In der Rilke-Literatur ist dieses Problem bisher nicht untersucht worden. Auch in den überaus zahlreichen Interpretationen einzelner Gedichte Rilkes wird dieser Aspekt meist überhaupt nicht berührt, oder er wird zumindest nicht thematisiert. So gab es kaum Anlaß zu einer Auseinandersetzung mit der Rilke-Literatur. Eine Detailuntersuchung wie die vorliegende konnte natürlich nur auf der Grundlage eines eingehenden Studiums von Büchern und Aufsätzen sehr vieler Rilke-Forscher entstehen. Vor allem bei der Einordnung der von uns unter - suchten speziellen Problematik in das Gesamtgefüge der Dichtung Rilkes konnten viele Arbeiten dankbar benutzt werden.

I Der Augenblick "davor" und "danach"

Im folgenden werden die Erscheinungen des Augenblicks "davor" und "danach" in den Gedichten des mittleren Rilke in jeweils einem Kapitel einzeln untersucht. Ausgegangen wird in beiden Fällen von der Interpretation einer ganzen Reihe von Gedichten, und zwar aus folgenden Erwägungen: einmal soll dem Erfordernis der Deskription Genüge getan werden, zum anderen schien eine über die von uns verwendeten Oberbegriffe "davor" und "danach" hinausgehende Thematisierung zunächst nicht angebracht, da diese Augenblicke in den Gedichten des mittleren Rilke nicht aus einzelnen Stellen, sondern immer nur aus dem Gesamtgefüge des Gedichtes zu verstehen sind.
Die Gedichte werden nicht völlig losgelöst voneinander interpretiert, sondern es soll versucht werden, durch häufiges Parallelisieren anhand der Texte möglichst viele Aspekte der Problematik zu erfassen, so daß also im Verlauf der Einzelinterpretationen progressiv eine immer umfassendere Darstellung des Problems möglich sein wird.
Auf dieser Grundlage werden dann wichtige Einzelfragen systematisch und über die interpretierten Texte hinaus weiterverfolgt.
Diese Einzelprobleme sind auch für Rilkes Spätwerk von Bedeutung, allerdings werden hier nicht mehr ganze Gedichte in ihrer Struktur vom Augenblick "davor" oder "danach" bestimmt. Im Falle des Spätwerks werden wir daher den einzelnen Problemen systematisch nachgehen.

Der Augenblick "danach" in den "Neuen Gedichten".

Kindheit

"Es wäre gut viel nachzudenken, um
von so Verlornem etwas auszusagen,
von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,
die so nie wiederkamen - und warum ?

Noch mahnt es uns -: vielleicht in einem Regnen,
aber wir wissen nicht mehr was das soll;
nie wieder war das Leben von Begegnen,
von Wiedersehn und Weitergehn so voll

wie damals, da uns nichts geschah als nur
was einem Ding geschieht und einem Tiere:
da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre
und wurden bis zum Rande voll Figur.

Und wurden so vereinsamt wie ein Hirt
und so mit großen Fernen überladen
und wie von weit berufen und berührt
und langsam wie ein langer neuer Faden
in jene Bilder-Folgen eingeführt,
in welchen nun zu dauern uns verwirrt. (1)

Gestaltet ist in diesem Gedicht der Augenblick "danach": "Noch mahnt es uns -: vielleicht in einem Regnen," - Dies ist die im Präsens ausgesagte Gegenwart des Gedichtes. Das "noch" stellt eine Beziehung zur Vergangenheit her, die schwach, weil selbst schon vom Vergehen bedroht ist: was "noch" ist, kann im nächsten Moment bereits vergangen, "nicht mehr" sein. Das Verb "mahnen" hat den Sinn: "jemanden an etwas (Vergangenes) gemahnen". Auch das Verb beinhaltet somit eine Sicht nach rückwärts, und es drückt wie das "noch" aus, daß von dem einst Vorhandenen nur noch wenig gegeben ist, daß die einst vorhandene Wirklichkeit dabei ist, sich der Erfahrung zu entziehen. Etwas von der schon fast verlorenen Wirklichkeit ist noch gegeben, ist noch erfahrbar: "vielleicht in einem Regnen". Das "vielleicht" bezeichnet die Schwierigkeit, in der Gegenwart den Anschluß an das Frühere zu finden, da die einst gegebene Fülle nur noch in einer Nuance zu fassen ist. Nicht nur das "vielleicht", auch die Formulierung "e s mahnt uns" zeigt, daß das Ich sich in der Gegenwart des Gedichtes einer eben noch erfahrbaren, kaum aber mehr wirklich faßbaren Wirklichkeit gegenübersieht. Was hier der Gebrauch des unbestimmten "es" leistet, sagt die nächste Gedichtzeile klar aus: "wir wissen nicht mehr was das soll". Die Formulierung "nicht mehr" zeigt klar, daß man früher offenbar noch wußte, "was das soll". Hier sei an den Text erinnert, den wir in der Einleitung untersucht haben. Dort war das "Leben der Gefühle" im Stadium "danach" nur noch anhand der Hülle, die es einst geborgen hatte, also in der Entbehrung erfahrbar. Eine solche nicht mehr erfüllte Form ist hier auch das sinnlich erfahrbare "Regnen", von dem wir kaum noch wissen, "was das soll". In der Kindheit hatte die gegebene Erscheinung noch ihren Sinn; für den Erwachsenen ist die erfahrbare Erscheinung zwar noch gegeben, ihr Sinn aber ist verloren und höchstens noch antithetisch auf dem "Umweg über die Reflexion" zu erschließen und als nicht gegeben zu begreifen. Dies ist die leidvolle Situation des Erwachsenen, es ist das leidvolle Erleben des Augenblicks "danach". Da die Kindheit etwas "so Verlornes", also der Erfahrung nicht mehr Gegebenes ist, bleibt als Möglichkeit, sich ihr zuzuwenden, noch das "Nachdenken": Es wäre gut viel nachzudenken". Ist die sinnliche Erfahrung eine direkte Beziehung zwischen dem Ich und dem Erfahrenen, so setzt das "Nachdenken" eine Distanz

zwischen dem Ich und dem Gegenstand des "Nachdenkens" voraus. Zwischen beides schiebt sich trennend das Bewußtsein. So ist das Präfix "nach" in seiner ursprünglichen Bedeutung zu verstehen. Es bezeichnet die zeitliche Distanz zwischen dem Nachdenkenden und dem "Verlorenen", dem "nachgedacht" wird. Das Verb "nachdenken" hat hier etwa die Bedeutung wie "sich erinnern". Dennoch darf man die Komponente "denken" nicht übersehen. Die Kindheit an sich ist nichts Verlorenes, höchstens etwas Vergangenes; verloren ist sie nur im reflektierenden Bewußtsein dessen, der ihr "nachdenkt". Der Begriff "so Verlornes" ist bereits Frucht der Reflexion, und er spiegelt das Bedauern, das aus dem Besitzstreben erwächst. Hier ist der Grund dafür zu sehen, warum Rilke das Erinnern nicht als Ersatz für unmittelbare Erfahrung gelten läßt. (2) Gerade das verstandesmäßige Begreifen, bei dem meist seelische Kräfte, etwa die Auflehnung gegen die Vergänglichkeit, Wünsche oder Befürchtungen, mit wirksam werden, ist das Verhängnis, das die unheilvolle Situation des Erwachsenen überhaupt schafft; das Gegenübersein:

"Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
und nichts als das und immer gegenüber". (3)

Dieses"Gegenüber-sein" wird durch das "nachdenken" nicht behoben; das Nachdenken verursacht gerade das Gegenüber-sein. Diese Distanz spiegelt sich auch in der abstrakten Begrifflichkeit der Schilderung der Kindheit:

"Nie wieder war das Leben von Begegnen,
von Wiedersehn und Weitergehn so voll"

Die Kindheit wird nicht erzählend dargestellt, sondern in Begriffen gefaßt, die nur aus der Distanz gesprochen sein können. So leistet das "nachdenken" keine Vergegenwärtigung. Die Reihung: "Begegnen, Wiedersehn, Weitergehn" ist sehr aufschlußreich. Diese drei Geschehnisse, die aus der Sicht des Erwachsenen ganz verschiedene Gefühlssituationen hervorrufen, sind hier neutral formuliert und ohne Kommentar nebeneinandergestellt. Im Vokabular des Erwachsenen würde "Weitergehn" die Bezeichnung "Abschied" tragen; das Kind dagegen erhebt keine Einwände gegen das Vergehen, es ist in den Wandel einbezogen. Der leidvollen Situation des Erwachsenen, dem nur noch der Rand, nicht mehr die Mitte gegeben ist, steht das Bild der "bis zum Rande vollen Figur" gegenüber. Beda Allemann bezeichnet die "Figur" hier als "die dichterische Abbreviatur für jenen Komplex von Begegnen, Wiedersehn und Weitergehn,...., von dem die Kindheit erfüllt." (4)
Sicher erfährt auch der Erwachsene das Begegnen, das Wiedersehen und das Weitergehen; ist aber das Kind von diesen Erlebnissen erfüllt, führen sie beim Erwachsenen zur Erfahrung einer Leere. Das ist dadurch zu erklären, daß das Kind noch kein Zeitbewußtsein hat und so jedem gegebenen Augenblick entspricht und ihn voll erlebt. Der Erwachsene aber sieht aufgrund seines Zeitbewußtseins im gegen-

wärtig erfahrenen Moment immer das Nicht-mehr-vorhanden-Sein des Früheren. Die Formulierung " n o c h mahnt es uns" ist nur aus diesem Zeitbewußtsein zu verstehen. Das Wissen um die Flüchtigkeit auch des jeweils gegebenen Augenblicks führt dazu, daß der Erwachsene ihm nicht entspricht und ihn nicht als Fülle zu erleben vermag.
War der Wandel das Entscheidende in der Kindheit, so steht dem im letzten Vers dieses Gedichtes das "Dauern" gegenüber, das wiederum im Präsens ausgesagt wird und damit die Gegenwart des Gedichtes ist, ebenso wie das "Regnen":

"in welchem nun zu dauern uns verwirrt."

Ermöglichte der Wandel die "bis zum Rande volle Figur", so führt das "Dauern" zu Verwirrung. Mit dieser leidvollen Feststellung endet das Gedicht. So schließt sich hier ein Kreis, denn am Ende des Gedichtes könnte wiederum der Hinweis stehen:"Es wäre gut viel nachzudenken.." Eine echte Lösung also gibt es hier nicht.

Die Erwachsene

"Das alles stand auf ihr und war die Welt
und stand auf ihr mit allem, Angst und Gnade,
wie Bäume stehen, wachsend und gerade,
ganz Bild und bildlos wie die Bundeslade
und feierlich, wie auf ein Volk gestellt.

Und sie ertrug es; trug bis obenhin
das Fliegende, Entfliehende, Entfernte,
das Ungeheuere, noch Unerlernte
gelassen wie die Wasserträgerin
den vollen Krug. Bis mitten unterm Spiel,
verwandelnd und auf andres vorbereitend,
der erste weiße Schleier, leise gleitend,
über das aufgetane Antlitz fiel
fast undurchsichtig und sich nie mehr hebend
und irgendwie auf alle Fragen ihr
nur eine Antwort vage wiedergebend:
In dir, du Kindgewesene, in dir." (SW I, S. 514)

Die "Erwachsene" wird im Gedicht als "Kindgewesene" bezeichnet. Diese Formulierung zeigt klar, daß aus der Perspektive des Augenblicks "danach" gesprochen wird. War in dem Text über die Briefe der portugiesischen Nonne nur die Hülle- der leblose Körper- gegeben, die das "Leben" nicht mehr beherbergte (5), wurde

in dem Gedicht "Kindheit" eine Erscheinung erfahren, deren Sinn kaum noch zu erfassen war, so wird auch hier die Gegenwart in negativen Kategorien gefaßt: Das Wesen der "Erwachsenen" wird aus dem gefaßt, was sie nicht mehr ist. Allein diese Formulierung deutet darauf hin, daß es sich auch in diesem Gedicht nicht mehr um eine erfüllte Gegenwart handelt. Zu dieser Gegenwart des Gedichtes gehören auch die Fragen, die die nunmehr Erwachsene stellt, und die Antwort, die sie auf alle ihre Fragen erhält: "In dir, du Kindgewesene, in dir". Es ist die ungenügende Gegenwart, der die "Fragen" entspringen, während die Antwort der nicht mehr gegebenen Kindheit zugeordnet wird: wenn auch das "in dir" sich auf ein Gegenwärtiges bezieht, so wird durch die Bestimmung des "dir" als "Kindgewesene" doch zurückverwiesen in den vergangenen und nicht mehr gegebenen Zustand der Kindheit. Die auf die Kindheit zurückverweisende Antwort ist zu vergleichen mit dem "Mahnen" im zuletzt untersuchten Gedicht. Wie dort ein "es" nur "noch" mahnte, so, daß man kaum noch wußte,"was das soll", wird auch hier die Antwort "irgendwie" und "vage" gegeben. Diese Wörter sind aufschlußreich; sie deuten darauf hin, daß die Antwort keine befriedigende ist. Sie erfüllt nicht die Erwartungen der Fragenden. Zudem sind "alle Fragen" nicht nur als gleichzeitige zu verstehen, sondern auch als sukzessive. Das aber würde bedeuten, daß immer wieder Fragen gestellt würden, auf die dann immer wieder "nur eine Antwort" käme. Wenn dabei aber ständig neue Fragen aufkommen, kann die Antwort nicht befriedigend sein. Demnach würde sich die Situation der "Erwachsenen" so darstellen: einen fast undurchsichtigen und "sich nie mehr hebenden" Schleier vor Augen, stellt sie Fragen, auf die sie immer nur eine "vage" Antwort erhält, die selbst keine Lösung, nichts Vollzogenes, beinhaltet, sondern ein erst zu Leistendes, eine Aufforderung, die allerdings nicht zu erfüllen ist.
Die "Welt" des Kindes war "ganz Bild und bildlos wie die Bundeslade". Um dieses Paradoxon zu klären, sei hier eine Stelle aus den Briefen Rilkes aus Muzot zitiert und untersucht:

> "....wie ein gestriger Dramatiker für das in uns unsichtbar gewordene Ereignis Belege aufsucht, so verlangt es auch den jungen M.L. Brigge, das fortwährend ins Unsichtbare sich zurückziehende Leben über Erscheinungen und Bilder sich faßlich zu machen; er findet diese bald in den eigenen Kindheits-Erinnerungen, bald in seiner Pariser Umgebung, bald in den Reminiszenzen seiner Belesenheit....: seine Notzeit und die große Notzeit der avignonesischen Päpste, wo alles nach außen trat, was nun heillos nach innen schlägt, sind gleichgesetzt." (6)

In der Notzeit der avignonesischen Päpste "trat alles nach außen", es wurde damit zum sichtbaren Inneren; Sinn und Bild waren eines. Die Bundeslade ist ein Beispiel für dieses Einssein von Wesen und Erscheinung. Dadurch aber, daß sich das Leben "fortwährend ins Unsichtbare zurückzieht", wird diese Einheit zer-

stört; was bleibt, ist die nicht mehr anschauliche Bedeutung oder aber die Erscheinung, deren Sinn aus ihr nicht mehr unmittelbar zu fassen ist. Genau diesen Sachverhalt fanden wir in dem Gedicht "Kindheit": ein "Regnen" ist zwar durchaus erfahrbar, aber "wir wissen nicht mehr was das soll". Das war die Situation des Erwachsenen, während das Kind doch noch offenbar wußte, "was das soll". Dieses Einssein von Wesen und Erscheinung macht die Welt des Kindes zu einer heilen Welt. Denn das Kind wird keineswegs von allem Leid verschont, auch das Kind erlebt das "Weitergehn", aber es erlebt es ganz. Das unmittelbare Erleben ist dem Erwachsenen nicht mehr möglich. Diese leidvolle Situation erkennt auch der junge Hofmannsthal:

"Und wie dann Tausende Vergleiche kamen,
War das Vertrauen, war das Glück dahin,
Und auch das Leid! zerfasert und zerfressen
Vom Denken, abgeblaßt und ausgelaugt!" (7)

Rilke beklagt diese verhängnisvolle Situation des Erwachsenen immer wieder:

"Uns verwirrt es, die wir seiend heißen
immer so zu leben: nur von Bildern;
und wir möchten manchesmal mit wildern
Griffen Wirklichkeiten in uns reißen
Stücke, Abzufühlendes, ein Sein; (8)

Das Glück und das Leid unmittelbar erleben, erst das nennt Rilke "ein Sein". Und so ist das Kind einbezogen in alles, es "trägt bis obenhin das Fliegende, Entfernte, das Ungeheuere, noch Unerlernte", eine andere Formulierung für das "Begegnen, Wiedersehn und Weitergehn". Das Kind kennt noch nicht das "Gegenüber-sein", seine Welt ist noch "ganz Bild und bildlos wie die Bundeslade". So braucht das Kind nicht, wie der Erwachsene, Fragen zu stellen; wenn es etwas erfährt, weiß es noch, "was das soll". Eben darin unterscheidet sich die heile Welt des Kindes von der entzweiten des Erwachsenen.
Es ist bemerkenswert, daß Rilke aus dem Ungenügen an der Gegenwart das Heile nicht nur - im Bereich eines Menschenlebens - in der verlorenen Kindheit ansiedelt, sondern ebenso verfährt, wenn es um geschichtliche Zeitepochen geht. Auch hier beklagt Rilke die Trennung von Bild und Sinn, die beide in früheren Epochen, etwa im Mittelalter, noch eins waren. So schreibt Rilke im März 1912 an Lou Andreas-Salomé:

"In der Zeit, mit der ich umgeh, war das Geld noch Gold, noch Metall, eine schöne Sache, die handlichste von allen. Und ein Gefühl gab nichts darauf, sich in irgendeinem Innern zu benehmen und dort etwas zu werden; kaum war es da, sprang es schon in die nächste Erscheinung

und überfüllte die von lauter Sichtbarem volle Welt..." (9)

Ganz ähnlich schreibt Rilke am 12. Januar 1922 an Dr. Heygrodt:

> "Indem die Sichtbarkeit des Göttlichen (zugleich mit der aller höheren Werte, z.B. dem des Geldes, das dem Golde längst nicht mehr gleichzusetzen ist) mehr und mehr abnimmt - ja das Schicksal selbst, seine entscheidenden Bewegungen und Geschehnisse mehr und mehr ins Unsichtbare zurückzieht ..." (1o)

In dem hier untersuchten Gedicht wie auch in diesen Briefen ist das Erlebnis der Trennung von Sinn und Bild jeweils das Gegenwärtige. Aus diesem Erlebnis erwachsen die"Fragen" und die Forderung "nachzudenken". Gerade dies aber ist kein Weg, die Unmittelbarkeit des Erlebens wiederzuerlangen. Dieses Suchen auf dem "Umweg über die Reflexion" (11) schafft geradezu das Gegenüber-Sein. In der gegebenen Erscheinung ist der Sinn nur noch schwer aufzuspüren, und für "Bewegungen und Geschehnisse des Schicksals", die sich im "Unsichtbaren" abspielen, müssen erst wieder vom Dichter "sichtbare Äquivalente"(12) gesucht werden. (13) Auf gedanklichem Wege kann die Einheit von Sinn und Bild, eben weil sie schmerzlich vermißt wird im gegenwärtigen Erfahren, wieder erschlossen werden. Der Dichter begreift sie als verloren und siedelt sie in der Vergangenheit an, sei es in der verlorenen Kindheit oder in früheren Epochen. Hier findet sich bereits angedeutet, was in den später untersuchten Gedichten nachgewiesen werden soll: Aus dem Erlebnis der ungenügenden Gegenwart stellt Rilke das Heile immer wieder als verloren oder noch nicht gegeben dar. Konnte es bisher scheinen, als sei der Gegensatz zwischen armer, entzweiter Gegenwart und heiler Vergangenheit allein aus dem Thema "Kindheit - Erwachsen-Sein" zu begründen, so werden wir anhand der vielen Gedichte, in denen die Kindheit nicht Thema ist, nachweisen können, daß in Rilkes Gedichten die verlorene Vergangenheit und die noch nicht vorhandene Zukunft immer als heile Wirklichkeit begriffen werden, die erfahrene Gegenwart jedoch immer eine "wehe Wirklichkeit" ist. Der Gegensatz zwischen der erfüllten Vergangenheit und der unerfüllten Gegenwart kommt auch deutlich in der Bildlichkeit zum Ausdruck. Das Bild der "Wasserträgerin", die den "vollen Krug gelassen" trägt, will darstellen, wie das Kind alles "Fliegende, Entfliehende, Entfernte" ohne Einwände und intensiv erlebt, wie es so"bis zum Rande voll Figur" ist. Dem gegenüber steht die "Erwachsene", die sehen will und durch einen Schleier daran gehindert wird. Ist die "Gelassenheit" der "Wasserträgerin" etwas Ausgewogenes, so stellt die in ihrer Sicht behinderte Erwachsene das Leid des Unerfülltseins vor Augen. Wird das Kind"mit großen Fernen überladen", so erfährt die Erwachsene ihre Begrenztheit und die Not der Trennung.

werden, haben die gleiche Funktion wie der "weiße Schleier", der dem "aufgetanen Antlitz", das sehen will, die Sicht verstellt. Einen Ausweg aus dieser leidvollen Situation gibt es also auch in diesem Gedicht nicht.

Opfer

"O wie blüht mein Leib aus jeder Ader
duftender, seitdem ich dich erkenn;
sieh, ich gehe schlanker und gerader,
und du wartest nur -: wer bis du denn?

Sieh: ich fühle, wie ich mich entferne,
wie ich Altes, Blatt um Blatt, verlier.
Nur dein Lächlen steht wie lauter Sterne
über dir und bald auch über mir.

Alles, was durch meine Kinderjahre
namenlos noch und wie Wasser glänzt,
will ich nach dir nennen im Altare,
der entzündet ist von deinem Haare
und mit deinen Brüsten leicht bekränzt. (14)

Die Gegenwart des Gedichtes wird durch ein zweifaches "sieh" eingeleitet. Dieses "sieh" aktualisiert, wie der Gebrauch des Präsens, die erfahrene Gegenwart im Gedicht: "ich fühle, wie ich mich entferne/, wie ich Altes, Blatt um Blatt, verlier." Diese Aussage bezieht sich auf ein zeitlich Früheres, sie ist aus der Perspektive des Augenblicks "danach" gesprochen. Das lyrische Ich versteht die erlebte Gegenwart nur insofern, als ein früher Vorhandenes darin kaum noch vorzufinden ist. Schon darin deutet sich an, daß es sich nicht um eine erfüllte Gegenwart handelt. Der Jüngling befindet sich im Übergang von der Daseinsform des Kindes zu der des Mannes. Das gegenwärtige Erleben ist bestimmt von der Rückschau auf Früheres und der Vorausschau auf Künftiges. Das von dem Jüngling Ersehnte, die Begegnung mit der Frau, zu der er sich hinbewegt, ist noch nicht eingetroffen: "Nur dein Lächeln steht wie lauter Sterne/ über dir und b a l d auch über mir." - "Alles,was ... w i l l ich nach dir nennen...".
Das gegenwärtige Gefühl des Jünglings ist also geprägt von dem Erlebnis des Verlustes und der Erwartung. Beides aber lenkt ab von der gegebenen Gegenwart. So wird nicht gesagt: "wie blüht mein Leib", sondern es heißt: "O wie blüht mein Leib d u f t e n d e r , seitdem ich dich erkenn."
Das Frühere und das Erwartete jedoch können die Gegenwart nicht erfüllen. Gegenüber dem mit Spannung erwarteten Neuen besteht noch Ratlosigkeit: "wer bist du denn?" Gleich wer so fragt, der Jüngling oder die Wartende, diese Frage zeigt,

daß die Begegnung noch nicht gesichert ist.
Im Falle des sich entfernenden Früheren aber empfindet das Ich einen echten Verlust. Über dieses "Alte", das das Ich "Blatt um Blatt verliert", ist im Gedicht folgendes gesagt:

"Alles was durch meine Kinderjahre
namenlos noch und wie Wasser glänzt," -

Deutet das Verb "glänzen" auf ein Positives hin, läßt sich in dem Substantiv "Wasser" der Fluß von"Begegnen, Wiedersehn und Weitergehn" assoziieren, so ist in unserem Zusammenhang das "namenlos" von entscheidender Bedeutung. In ihm kommt die heile Unmittelbarkeit des kindlichen Erlebens zum Ausdruck. So begegnet uns im Namenlosen das Ganze, während die Begriffe immer begrenzt und begrenzend sind. Begriffe wählen aus dem Ganzen immer aus und werden ihm so nie völlig gerecht. Zudem schafft das In-Begriffe-Fassen eine Distanz, die das unmittelbare Erleben ausschließt. Gerade dieses reflektierende Verstehen führt aus dem beglückenden Kinderdasein hinaus. Das, was wir in Begriffen und Namen von der Wirklichkeit besitzen, ist unzulänglich gegenüber dem Ganzen, das wir "namenlos" erfahren.
In einem Brief an die Gräfin Sizzo schreibt Rilke im November 1925:

"Ach, wie sind doch alle Namen ungefähr für das irgendwo so namenlos Genaue, das man durchmacht!" (15)

Rilkes Skepsis den Namen und Begriffen gegenüber kommt auch an anderen Stellen zum Ausdruck, und zwar schon sehr früh:

"Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus....." (16)

In der ersten Elegie heißt es,"daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind/ in der gedeuteten Welt". (17)
Schon aus diesen wenigen Stellen läßt sich erkennen, daß die Hoffnung des Ich, das vergangene Namenlose sich mit Hilfe der neuen, erwarteten Wirklichkeit bewußt zu machen, es zu be-"nennen",sich nicht erfüllen wird. Der Jüngling wird nicht zu einer Vergegenwärtigung des Früheren kommen, sondern er wird es gerade als verloren begreifen. (18)
Wir konnten in den wenigen bisher untersuchten Gedichten erkennen, daß Rilke dann, wenn er Vergangenes schildert, sich einer abstrakten Begrifflichkeit bedient: "so Verlorenes, das Begegnen, Wiedersehen, Weitergehn, das Fliegende, Entfliehende, Entfernte, das Ungeheuere, noch Unerlernte". Wo er aber eine gegenwärtige, unmittelbare Erfahrung gestaltet, drückt er sich in Nuancen aus: "vielleicht in einem Regnen, irgendwie nur eine Antwort vage wiedergebend".
Dies werden wir auch bei den meisten der folgenden Gedichte feststellen, wo Rilke immer wieder versucht, sich in solch nuancierten Aussagen dem Namenlosen

anzunähern, dem mit fest umrissenen Begriffen nach Rilkes Auffassung nicht gerecht zu werden ist. Daß die Nuance bei Rilke diese Funktion hat, werden wir zu erhärten versuchen. Auch in diesem Gedicht ist eine unerfüllte Gegenwart gestaltet, das Heile jedoch als schon fast vergangen begriffen. Den Verlust der glücklichen Daseinsform des Kindes bezeichnet der Titel "Opfer". Für wen aber wird sie geopfert? Für eine noch nicht vorhandene, nur erwartete Daseinsform. Das Glück ist in diesem Gedicht wie in den bisher interpretierten wesentlich als nicht gegeben verstanden. Selbst wenn die erwartete glückhafte Begegnung mit der Frau zustande kommt, ist für uns die Tatsache interessant, daß Rilke zur Darstellung nicht die erfüllten Momente, sondern die unerfüllten Momente "davor" oder "danach" auswählt.

Mädchen-Klage

"Diese Neigung, in den Jahren,
da wir alle Kinder waren,
viel allein zu sein, war mild;
andern ging die Zeit im Streite,
und man hatte seine Seite,
seine Nähe, seine Weite,
einen Weg, ein Tier, ein Bild.

Und ich dachte noch, das Leben
hörte niemals auf zu geben,
daß man sich in sich besinnt.
Bin ich in mir nicht im Größten ?
Will mich Meines nicht mehr trösten
und verstehen wie als Kind ?

Plötzlich bin ich wie verstoßen,
und zu einem Übergroßen
wird mir diese Einsamkeit,
wenn, auf meiner Brüste Hügeln
stehend, mein Gefühl nach Flügeln
oder einem Ende schreit." (19)

Vieles von dem bisher Gesagten trifft auch auf dieses Gedicht zu; es soll daher nicht im einzelnen wiederholt werden. Das Gedicht weist die gleiche temporale Struktur auf wie die bisher interpretierten: eine Gegenwart, die im Präsens ausgesagt ist - "Plötzlich bin ich wie verstoßen" - und eine nicht mehr gegebene Vergangenheit, die im Präteritum ausgedrückt ist. Eine heile Welt ge-

staltet die erste Strophe. Nicht nur das Adjektiv "mild" ist hier bezeichnend, sondern vor allem die einfache Reihung:

"und man hatte seine Seite,
seine Nähe, seine Weite,
einen Weg, ein Tier, ein Bild."

Solche Reihungen fanden wir im gleichen Zusammenhang und in gleicher Funktion in den bisher untersuchten Gedichten. Die sehr verschiedenen Begriffe sind nur durch das Ich als Erlebniseinheit verbunden; damit sind sie auf das Kind hin geordnet, das zeigt sich auch in den Possessivpronomen. "Nähe" und "Weite" sind Gegensätze; in dieser Reihung kommt dies nicht zum Ausdruck. Das Kind nimmt "Nähe" und "Weite" hin ohne Stellungnahme, während beides für den Erwachsenen Probleme sind. Die wenigen Dinge, die hier genannt werden: "einen Weg, ein Tier, ein Bild" machen in dieser einfachen Reihung deutlich, wie das Kind jedem dieser Dinge voll gerecht wird, sie erlebt ohne Sorge, daß sie vergehen könnten, ohne über sein Verhältnis zu ihnen zu reflektieren. Es hat somit eine einfache und unmittelbare Beziehung zu ihnen.
Ganz anders in der zweiten Strophe: hier beginnt bereits die Reflexion: "Und ich dachte noch, das Leben hörte niemals auf zu geben". Hier hat das Kind bereits die Schwelle des Erwachsenendasein überschritten, hier beginnt bereits die Sorge, daß das Leben aufhören könnte zu geben, und so finden sich in dieser Strophe zwei Fragen, die deutlich an die Fragen der "Erwachsenen" erinnern. Diese Fragen entspringen dem Erlebnis des "nicht mehr", des Augenblicks "danach". Endgültig vollzogen ist der Bruch mit der Daseinsform des Kindes in der dritten Strophe. Das Mädchen fühlt sich wie "verstoßen", es erkennt seine Distanz zu dem, in das es als Kind noch einbezogen war. Die Einsamkeit, die es als Kind noch als "mild" erlebt hatte, wird nun zu einem "Ü b e r großen", ein Begriff, der nur dem reflektierenden Verstehen entspringen kann, der aus dem Vergleich mit dem "Großen" zustanden kommt. Das "Schreien" ist starker Ausdruck des Ungenügens an der Gegenwart. Weiter ist wesentlich, daß mit dem "nach Flügeln oder einem Ende" das Zeitbewußtsein zum Tragen kommt, welches der Grund dafür ist, daß die einst heile Welt des Kindes entzweit wird. Mit diesem Schrei, der sich auf ein Zukünftiges richtet, endet das Gedicht. Anstelle der früheren Fülle ist eine Leere getreten, da das dem Kind Gegebene verloren, ein Neues jedoch noch nicht gegeben ist. Dieses Erlebnis eines Verlustes spiegelt sich in dem Titel "Mädchen-Klage".

Abschied

"Wie hab ich das gefühlt was Abschied heißt.
Wie weiß ichs noch: ein dunkles unverwundnes

grausames Etwas, das ein Schönverbundnes
noch einmal zeigt und hinhält und zerreißt.

Wie war ich ohne Wehr, dem zuzuschauen,
das, da es mich, mich rufend, gehen ließ,
zurückblieb, so als wärens alle Frauen
und dennoch klein und weiß und nichts als dies:

Ein Winken, schon nicht mehr auf mich bezogen,
ein leise Weiterwinkendes -, schon kaum
erklärbar mehr: vielleicht ein Pflaumenbaum,
von dem ein Kuckuck hastig abgeflogen. (2o)

Im Präsens steht der Satz: "Wie weiß ichs noch". Der Doppelpunkt zeigt, daß alles, was darauf folgt, unter dieser Prämisse gesehen werden muß. Die Gegenwart des Gedichtes ist also wiederum der Augenblick "danach", der sprachlich in dem "noch" zum Ausdruck kommt. Die Beziehung, die "noch" zwischen Gegenwart und Vergangenheit besteht, wird durch das Verb "wissen" ausgedrückt. Dem gegenüber steht in der ersten Zeile das Verb "fühlen", welches die Art ausdrückt, in der "das, was Abschied heißt", ursprünglich einst erfahren wurde. Dieses "fühlen" aber steht im Perfekt: "Wie hab ich das gefühlt". Dadurch sind in dieser Aussage zwei Ebenen zu unterscheiden: einmal ist die frühere unmittelbare Erfahrung, das "Fühlen" ausgesprochen, zum anderen aber wird durch den Gebrauch des Perfekts deutlich, daß das sprechende Ich sich jetzt, im Moment des Sprechens, des früheren Fühlens bewußt ist. Das aber ist bereits kein Fühlen mehr, das ist ein Wissen im Sinne der zweiten Gedichtzeile: "Wie weiß ichs noch:". Es wird also auch in diesem Gedicht aus der Distanz gesprochen, die ein wirkliches Nachvollziehen des früheren "Fühlens" nicht ermöglicht. Wir haben bereits betont, daß Rilke das In-Begriffe-Fassen als unzulänglich ansieht, da Begriffe nie dem "namenlos Genauen, das man durchmacht", (21) voll gerecht werden können. So stellt man in diesem Gedicht fest, daß Rilke dort, wo er aus der Sicht des Zeitpunktes "danach" das "Fühlen" darstellen will, nicht einfach den Begriff "Abschied" als Objekt setzt, sondern "das, was Abschied heißt". Mag der Begriff "Abschied" das so bezeichnete Geschehen nur unzureichend treffen - es sei hier an die in der Einleitung zitierte Stelle erinnert, wo Rilke von den "Worten" spricht, die wir am Ende "doch nicht über das Allgemeine hinauszuhalten" vermögen (22) -, so faßt die Formulierung, die Rilke in diesem Gedicht gebraucht, wirklich das Geschehen, das wir ganz und unmittelbar erleben, das wir später dann mit dem Namen "Abschied" versehen. So wird in dieser Formulierung der Unterschied zwischen dem unmittelbaren Erfahren des ganzen Geschehens und dem unzulänglichen "Wissen" faßbar, das die Erfahrung

ersetzt, sobald diese bewußt wird. Wir konnten schon mehrmals darauf hinweisen, und es wird sich auch im Verlauf dieser Interpretation klar zeigen, daß ein solches "es-noch-Wissen" ungenügend ist gegenüber der unmittelbaren Erfahrung, gegenüber dem früheren "Fühlen". "Das", was wir "Abschied" nennen, wurde erlebt als ein "Etwas". Rilke gebraucht diese allgemeine Formulierung, da sie das so bezeichnende Geschehen eher trifft als ein Begriff. Wo Begriffe versagen, kann nur ein Bild das Wesen dieses "Etwas" aussagen: ein "Etwas, das ein Schönverbundnes/ noch einmal zeigt und hinhält und zerreißt." Der Abschied - das "grausame Etwas" - stellt die Einheit noch einmal unmittelbar vor Augen, das wird besonders deutlich aus dem "Zeigen" und "Hinhalten", und vollzieht sodann die Trennung. Selbst das "Zeigen" und das "Hinhalten", die intensive Erfahrung eines "Schönverbundnen", werden schmerzlich erlebt, da das "Schönverbundne" nur "noch einmal" gezeigt wird. Das Kind würde das "Zeigen" und "Hinhalten" als Glück erleben, da es um das darauffolgende "Zerreißen" nicht weiß, es würde damit diesen Augenblicken gerecht. Der Erwachsene aber, der ein Zeitbewußtsein hat, der um die Vergänglichkeit weiß, erlebt selbst diese intensive Erfahrung des Einssein als schmerzlich, sie erfüllt ihn nicht, weil er weiß, daß sie nur "noch einmal" möglich ist.

So erklärt es sich auch, daß in allen hier untersuchten Gedichten die jeweils erfahrene Gegenwart arm ist, weil der Mensch sich dem Früheren oder dem Zukünftigen zuwendet und so die Gegenwart nicht als Fülle erlebt, sondern an ihr immer das fehlende Frühere oder Zukünftige erkennt. So würde das Kind auch die Trennung nicht als ein "Zerreißen" erleben, da es sie nicht mit dem eben noch gegebenen "Schönverbundnen" vergleichen würde. Nur der Erwachsene erlebt "Abschied" in diesem Sinne, für das Kind wäre es ein "Weitergehn". Diesem Zeitbewußtsein des Menschen entspringt die "Wehr": "Wie war ich ohne "Wehr". Ein Auflehnen gegen die Vergänglichkeit gibt es, es ist jedoch vergeblich, der Mensch ist gegen die Zeit "ohne Wehr". Das Besitzen-Wollen aber versetzt den Menschen immer in die Situation des "danach". Kaum wird ihm eine Erfahrung bewußt,ist sie auch schon vorüber, nicht wiederzubringen. Da der Mensch aber an diesem Vergangenen festhalten möchte, ist er nicht mehr in der Lage, den jeweils gegebenen Augenblick voll zu erleben, ihm zu entsprechen. Darum aber erfährt der Mensch die Gegenwart immer als Leere, während er in der Vergangenheit die Fülle sieht, die aber nicht mehr gegeben ist. Hier zeigt es sich, daß das Verhältnis von armer Gegenwart, die vom Erlebnis des Verlustes geprägt ist, und der Vergangenheit, die als heil angesehen wird, auch in den Kindheits-Gedichten nicht nur aus den unterschiedlichen Daseinsformen, der des Kindes und der des Erwachsenen, zu erklären war, insofern der Erwachsene einfach das glückliche Kinderdasein schmerzlich vermissen würde, sondern es wird deutlich, daß die Erfahrung des "danach" beim Menschen die Regel ist. So heißt es in der

achten Elegie:

"Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht? Wie er auf
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt -,
so leben wir und nehmen immer Abschied." (23)

Diese Stelle trifft nicht nur auf den Inhalt unseres Gedichtes zu, sondern auf die Erscheinung des Augenblicks "danach" überhaupt. Auch in der Elegienstelle erlebt der Mensch nicht den "Hügel", auf dem er steht, das ihm wirklich Gegebene, sondern er "wendet sich", er schaut zurück auf das, was ihm nun bald endgültig verloren sein wird. Diesen Moment stellen alle in diesem Kapitel behandelten Gedichte dar. Ersetzt man in dem folgenden Gedicht "Hinschwindende" durch "Hinschwindendes", so trifft auch diese Stelle genau die hier untersuchte Problematik:

"Hinschwindende ganz leicht, eh sie vergehen,
zurückzuhalten mit ein wenig Wink,
aus Abschiednehmen und Nicht-Wiedersehen
ein Ding zu machen, so, daß dieses Ding
verschwendend lächelt und sich auf den Zehen
hinüberhebt um dem, was schon verging,
leis beizuwohnen: (Rosen und Ideen)." (24)

Den Augenblick des "noch" zu verdinglichen, sichtbar zu machen, das leisten alle die hier untersuchten Gedichte.
Kommen wir zu dem Gedicht "Abschied" zurück. Der Mensch, der sich zur Wehr setzen möchte, muß erfahren, wie sich die einst erfahrene Wirklichkeit immer mehr entzieht. Was einst "schön" mit ihm "verbunden" war, bleibt zurück, während er "geht". Der Einschub "mich rufend" deutet noch einmal das Einssein an, obwohl hier die Beziehung schon nur noch über die Distanz möglich ist. Ein Ruf möchte diese Distanz überbrücken, sie aufheben. Die Vergeblichkeit dieses Rufens kommt auch formal zum Ausdruck, indem nämlich durch die Verschachtelung des Satzes das "mich rufend" unmittelbar neben das "gehen ließ" zu stehen kommt. Zugleich treffen dadurch die beiden Verben, die die Trennung darstellen, aufeinander: "gehen ließ" - "zurückblieb".
Ein weiteres Stadium im Vollzug der Trennung stellt der erste Vers der letzten Strophe dar: "Ein Winken, schon nicht mehr auf mich bezogen, ein leise Weiter-

winkendes -". Stellt das Rufen auch über die Distanz hin eine Beziehung dar, auch noch das Winken, so ist hier das Winken schon nicht mehr auf das Ich bezogen. Die allgemeinen Formulierungen zeigen nicht allein, daß es sich nicht um die Trennung von einem Menschen handeln muß, sondern überhaupt um Trennung, sie lassen darüber hinaus noch eine Deutung aus einem anderen Aspekt her zu.

Bei der Interpretation der beiden ersten Zeilen haben wir bereits versucht, zu zeigen, daß das "Wissen" kein Ersatz für das vormalige "Fühlen" sein kann. Es kann die Unmittelbarkeit und die Intensität des Fühlens nicht wiederbringen. Das Geschehen: "Abschied" wird in diesem Gedicht aus der Sicht des Augenblicks "danach" dargestellt. Zum Zeitpunkt des Aussprechens ist von der einst unmittelbaren Erfahrung nur noch ein "Es-noch-Wissen" vorhanden, das das einstige Geschehen nur noch begrifflich zu fassen vermag. Es läßt sich in den beiden letzten Strophen deutlich erkennen, daß Rilke die schwindende Intensität selbst eines leidvollen Geschehens beklagt. Hat das Ich den Abschied sicher so erlebt, "als wärens alle Frauen", von denen es sich trennt, so ist von diesem "großen" Wort nur noch dies übrig und in der Gegenwart erfahrbar: "und dennoch klein und weiß und nichts als dies:". Das Bild der dritten Strophe veranschaulicht nicht den Vollzug der Trennung selbst, sondern was "danach" noch erfahrbar ist: "vielleicht ein Pflaumenbaum,/ von dem der Kuckuck hastig abgeflogen." Sprachlich kommt hier der Augenblick "danach" in dem Partizip Perfekt zum Ausdruck. Der Kuckuck ist bereits abgeflogen, was bleibt, ist "vielleicht" ein leises Schwanken des Astes. Das aber ist in Bezug auf das Geschehen, welches damit verbunden war, nur noch wenig. Der Kuckuck ist nur noch als schon nicht mehr greifbarer, also in der Entbehrung, faßlich. Der Abflug des Vogels ist an dieser Stelle Bild für den "Abschied"; auf beiden Ebenen, auf der des gemeinten Geschehens und der des Bildes, ist das Eigentliche nicht mehr erfahrbar: "das, was Abschied heißt", wird nicht mehr "gefühlt", sondern "noch gewußt". - Der Abflug des Vogels ist nur noch aus dem leisen Schwanken des Astes zu erkennen. Es geht also auch in diesem Gedicht um die sich entziehende Wirklichkeit, um die verlorene Unmittelbarkeit, um das Problem des "Gegenüberseins". Die Beziehung zur Vergangenheit stellt auf der Ebene des Gemeinten das "Noch-es-Wissen" dar, in der Bildebene ist es das "schon kaum erklärbare" Schwanken des Astes, das von dem einst voll Gegebenen noch einen Rest erfahren läßt. Da aber diese Beziehung zum fast Verlorenen selbst schon bedroht ist, kann sie nicht erfüllen. Auch in diesem Gedicht ist eine arme Gegenwart dargestellt; das lyrische Ich wendet sich von ihr ab und zurück in die Vergangenheit, die es aber als schon weitgehend verloren begreift, und so wird ihm die durch den Ablauf der Zeit verursachte Trennung von der früher gegebenen Wirklichkeit bewußt.

Der Ölbaum-Garten

Ebenfalls aus den Zeitbestimmungen wird schon äußerlich bei einem anderen Gedicht ersichtlich, daß in ihm der Augenblick "danach" dargestellt ist. Eine Untersuchung dieses Gedichtes - "Der Ölbaum-Garten" - gestattet es, zu dem bisher Erarbeiteten einen neuen Aspekt hinzuzugewinnen.

"..... ....
Nach allem dies. Und dieses war der Schluß.
Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde,
und warum willst Du, daß ich sagen muß
Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
den ich durch Dich zu lindern unternahm,
der Du nicht bist. O namenlose Scham..." (25)
....

Dies sind aus dem längeren Gedicht, das sonst vom Dichter in der dritten Person dargestellt ist, die drei Strophen, die zeigen, wie Jesus selbst am Ölberg seine Lage bedenkt. Fanden wir in den zuvor behandelten Gedichten die Zeitbestimmung "noch", so wird in diesem Gedicht ein "nicht mehr" gebraucht. In dem "noch" war trotz der Aussage, daß das meiste des einmal Vorhandenen bereits verloren war, immer noch positiv ein Rest davon gegeben. Theoretisch schlossen wir, daß das, was "noch" ist, im nächsten Augenblick schon vergangen, "nicht mehr" sein kann. Diese Stufe ist hier erreicht. Waren in den zuvor interpretierten Gedichten noch Nuancen erfahrbar, von denen auf das verlorene Ganze, auf die Fülle, geschlossen werden konnte, Nuancen, in denen immer noch etwas von dem Ganzen, wenn auch schwach, positiv gegeben war, so ist hier von dem einst Vorhandenen nicht einmal mehr ein Rest gegeben, sondern das Vergangene kann nur noch als Gegenteil des Gegenwärtigen begriffen werden. Das äußert sich im Gedicht so, daß positive Gehalte: "finden","sein", einfach verneint erscheinen: "Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein." - "der Du nicht bist", oder aber sie werden konjunktivisch ausgesagt: "daß ich sagen muß Du seist." Das "nicht mehr" leistet lediglich den Nachweis, daß das jetzt in der Entbehrung Erfahrene früher einmal vorhanden war. Jetzt hingegen ist davon nichts mehr gegeben als eben das Wissen um das verlorene Vorhanden-

sein. Dieses Gedicht läßt die Bedeutung der Erfahrung eines Gegebenen gegenüber bloßem Wissen oder Erinnern besonders deutlich werden. (26) So finden wir bezeichnenderweise keine Nuance, sondern ganz bestimmte und eindeutige Aussagen: "Und dieses war der Schluß" - "Ich bin allein". Überhaupt unterstreichen die kurzen Sätze formal die Endgültigkeit, die semantisch aus den eben zitierten Worten ersichtlich ist. Hier gibt es nicht einmal mehr ein "Mahnen", keinen Versuch, das Vergangene wiederzuerlangen, da es als endgültig verloren begriffen wird. So erlebt Jesus hier den Augenblick "danach" in seiner letzten Konsequenz. Dies zu zeigen ist die Funktion dieser drei Strophen. Dieser innere Zustand trostloser Verlassenheit wird in der ersten Strophe in die Landschaft projiziert, in der sich Jesus befindet:

"Er ging hinauf unter dem grauen Laub
ganz grau und aufgelöst im Ölgelände
und legte seine Stirne voller Staub
tief in das Staubigsein der heißen Hände."

Daß hier aller Trost und jede Linderung fern sind, zeigen die beiden letzten Verse der ersten Strophe: läßt der erste dieser beiden Verse eine Linderung vielleicht erwarten: "und legte seine Stirne voller Staub..", so macht gerade das "Staubigsein der heißen Hände" deutlich, daß es hier keine Linderung geben kann, da auch die Hände "voller Staub" sind. Diese Strophe leitet zu dem bereits untersuchten Monolog Jesu über. Die Besinnung Jesu endet: "o namenlose Scham...." Die Punkte am Ende des Monologes zeigen, daß er so fortgesetzt wurde, daß eine Lösung nicht möglich war.
Schon äußerlich abgesetzt folgt nun eine selbständige Verszeile, die für das Verständnis dieses Gedichtes sowie vor allem für das der hier interessierenden Problematik aufschlußreich ist:

"Später erzählte man: Ein Engel kam -."

Hier wird plötzlich die Perspektive gewechselt. War das Bisherige dargestellt aus der Sicht des Zeitpunktes des Geschehens auf dem Ölberg, so wird die Aussage: "Ein Engel kam", die an sich eine direkte Fortsetzung der Darstellung des Geschehens hätte sein können, deutlich als von einem "man" "später" erzählt gekennzeichnet. Der Perspektivwechsel stellt ohne weitere Worte die Trostlosigkeit und Verlassenheit Jesu als wahr dar, den später hinzugedichteten Trost als falsch, da die Verlassenheit direkt vom Dichter dargestellt ist, während die Aussage, ein Engel sei gekommen, einem "man" in den Mund gelegt wird. Diese "später" hinzugefügte Deutung spiegelt die Haltung der Deutenden, die diese Verlassenheit und Verzweiflung Jesu nicht wahrhaben wollen und sie zu beschöni-

gen versuchen. An dieser Stelle erkennt man deutlich den Gegensatz zwischen wahrer unmittelbarer Erfahrung und unverbindlichen oder gar verfälschenden "Nachrichten und Gerüchten". So wird die Möglichkeit einer Tröstung zwar genannt, jedoch wird sie als unwahr und der Wirklichkeit nicht entsprechend bloßgestellt, und zwar durch den Kunstgriff des Perspektivwechsels. Der Gedanke einer Tröstung Jesu durch einen Engel wird nicht weitergeführt, sondern er wird abgetan und erneut mit der schmerzlichen Wirklichkeit konfrontiert:

"Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht
und blätterte gleichgültig in den Bäumen.
Die Jünger rührten sich in ihren Träumen.
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht."

Durch diese krasse Konfrontation wird noch einmal die Zweifelhaftigkeit jeden Trostes unterstrichen. Wurde vorher die Verlassenheit als von Jesus selbst empfundene oder gesprochene dargestellt, so wird in den letzten Strophen gezeigt, wie die Natur und die Umwelt an der Verzweiflung Jesu keinerlei Anteil nehmen; das Gedicht endet mit der eindringlichen Darstellung völliger Ausgeschlossenheit und Einsamkeit:

"Die Nacht, die kam, war keine ungemeine;
so gehen hunderte vorbei.
Da schlafen Hunde und da liegen Steine.
Ach eine traurige, ach irgendeine,
die wartet, bis es wieder Morgen sei.

Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,
und Nächte werden nicht um solche groß.
Die Sich-Verlierenden läßt alles los,
und sie sind preisgegeben von den Vätern
und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß."

Die gemeine Nacht für "ungemein" zu erklären, bedeutet Flucht vor der Wirklichkeit. Dagegen aber hat sich Rilke, immer, wenigstens in seiner mittleren und späten Zeit, entschieden gewandt. Man betrachte das Gedicht "Der König", in dem es vor allem darum geht, die Wirklichkeit hinter einer verfälschenden Deutung sichtbar zu machen:

"Das Todesurteil vor ihm bleibt
lang ohne Namenszug.
Und sie denken: wie er sich quält.

Sie wüßten, kennten sie ihn genug,
daß er nur langsam bis siebzig zählt,
eh er es unterschreibt." (27)

Die gleiche Funktion, nämlich die Wirklichkeit von der Deutung zu unterscheiden, hat der Satz: "Später erzählte man: Ein Engel kam". Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, daß die Wirklichkeit das unmittelbar Erlebte ist, die Deutung aber "später", im Augenblick "danach" hinzugefügt wird. Die zeitliche Distanz zu dem eigentlichen Geschehen macht es unmöglich, es aus sich selbst zu verstehen und ihm so gerecht zu werden. Immer wird das nachträgliche reflektierende Begreifen beeinflußt von menschlichen Haltungen, etwa der des Besitzen-Wollens, der Auflehnung gegen die Vergänglichkeit, der Flucht vor dem Leid. Dadurch aber ist das nachträgliche Begreifen nicht verbindlich, hat es für Rilke nur noch den Wert von "Nachrichten und Gerüchten".
Der Hinweis auf den Engel hat aber noch eine Funktion: Daß im Gedicht die Möglichkeit eines Trostes abgetan wird, macht die Verzweiflung Jesu noch eindringlicher sichtbar, denn würde eine solche Möglichkeit im Gedicht verschwiegen, bliebe immer noch die Hoffnung, daß ein Engel kommen könnte. Gegenüber der heilen Vergangenheit, der sich das Gedicht zuwendet, ist die dargestellte Gegenwart arm. Die völlige Isolation Jesu ist das Gegebene, das Negativ, dem das frühere Einssein mit allem nur noch reflektierend als - nicht gegebenes - Positiv zugeordnet werden kann.

Eranna an Sappho

"O du wilde weite Werferin:
Wie ein Speer bei andern Dingen
lag ich bei den Meinen. Dein Erklingen
warf mich weit. Ich weiß nicht w o ich bin.
Mich kann keiner wiederbringen.

Meine Schwestern denken mich und weben,
und das Haus ist voll vertrauter Schritte.
Ich allein bin fern und fortgegeben,
und ich zittere wie eine Bitte;
denn die schöne Göttin in der Mitte
ihrer Mythen glüht und lebt mein Leben." (28)

Wie alle vorher betrachteten Gedichte wird auch das vorliegende bestimmt vom Gegensatz: "einst" und "jetzt", der sich in den Tempora "Präteritum" und "Präsens" äußert. Im Präteritum wird das frühere Einbezogensein ausgesagt.

Der Vergleich: "wie ein Speer bei andern Dingen lag ich.." ist bezeichnend. Drückt das "bei" in diesem Falle ein Miteinander aus, so ist für Rilke das einfache Daliegen der Dinge Bild für die einfache Existenz, die nicht vom Zeitbewußtsein gekennzeichnet ist, die kein "danach" oder "davor" kennt, sondern nur den jeweils gegebenen Augenblick. So fanden wir Dinge in der gleichen Bedeutung in dem Gedicht "Kindheit", und zwar als Bild für die Daseinsform des Kindes:

"nie wieder war das Leben von Begegnen,
von Wiedersehn und Weitergehn so voll

wie damals, da uns nichts geschah als nur
was einem Ding geschieht und einem Tiere:
da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre,
und wurden bis zum Rande voll Figur." (29)

Früher war Eranna noch eins mit sich selbst und orientiert in ihrer Umwelt, heute ist sie "fern und fortgegeben", weiß sie nicht mehr, wo sie ist. Dieses Fortgegeben-Sein ist endgültig: "Mich kann keiner wiederbringen."
Wie in dem Gedicht "Kindheit" die Reflexion das Einbezogensein unmöglich machte, so ist es am Ende dieses Gedichtes die Selbstbespiegelung: Eranna sieht, wie Sappho, die "schöne Göttin", ihr (Erannas) Leben weiterlebt. So ist die gegenwärtig erlebte Wirklichkeit eine entzweite, die frühere, in sich ruhende und erfüllte Existenz ist unmöglich geworden:"und ich zittere wie eine Bitte". Dieser unerfüllte gegenwärtige Zustand ist der "Verwirrung" am Ende des Gedichtes "Kindheit" verwandt, ebenso wie den "Fragen" im Gedicht "Die Erwachsene".

"Damen-Bildnis aus den achtziger Jahren"

"Wartend stand sie an den schwergerafften
dunklen Atlasdraperien,
die ein Aufwand falscher Leidenschaften
über ihr zu ballen schien;

seit den noch so nahen Mädchenjahren
wie mit einer anderen vertauscht:
müde unter den getürmten Haaren,
in den Rüschen-Roben unerfahren
und von allen Falten wie belauscht

bei dem Heimweh und dem schwachen Planen,
wie das Leben weiter werden soll:
anders, wirklicher, wie in Romanen,
hingerissen und verhängnisvoll,-

daß man etwas erst in die Schatullen
legen dürfte, um sich im Geruch
von Erinnern einzulullen;
daß man endlich in dem Tagebuch
einen Anfang fände, der nicht schon
unterm Schreiben sinnlos wird und Lüge,
und ein Blatt von einer Rose trüge
in dem schweren leeren Medaillon,

welches liegt auf jedem Atemzug.
Daß man einmal durch das Fenster winkte;
diese schlanke Hand, die neuberingte,
hätte dran für Monate genug." (3o)

Das Wort "wartend" kennzeichnet eine unerfüllte Gegenwart. Zugleich wird von der Vergangenheit ausgesagt, daß sie eine Erfüllung nicht gebracht hat. Diesem Ausdruck der Unerfülltheit stehen die "schwergerafften Atlasdraperien" gegenüber. Das Mißverhältnis zwischen unerfülltem Innern und reichem Äußern stellt auch der Vers: "müde unter den getürmten Haaren" dar. Die hohle äußere Pracht wird als "Aufwand falscher Leidenschaften" bloßgestellt. Die beiden ersten Zeilen der zweiten Strophe stellen dieses Gedicht in den Zusammenhang mit den Kindheit-Gedichten:

"seit den noch so nahen Mädchenjahren
wie mit einer anderen vertauscht:"

Stellt das "noch" auch in diesem Gedicht den Zusammenhang mit der erfüllten Kindheit her, so ist von ihr jedoch nichts mehr zu erfahren. Dieses Gedicht behandelt vor allem die nun unerfüllte Gegenwart. Der Unterschied des gegenwärtigen Zustandes zum früheren kommt auch in dem "wie mit einer anderen vertauscht" zum Ausdruck. Wer von sich behauptet, er sei wie mit jemand anderem vertauscht, versteht sich selbst nicht mehr. Ganz ähnlich war es in dem zuletzt untersuchten Gedicht, wo Eranna erkannte, daß nun ihr eigenes Leben von Sappho, der "schönen Göttin", weitergelebt würde. Dieses Gefühl, wie mit einer anderen vertauscht zu sein, entspricht weiderum ganz der Verwirrung, die der Erwachsene am Ende des Gedichtes "Kindheit" ausspricht, oder der Feststellung des Mädchens in dem Gedicht "Mädchen-Klage": "Bin ich in mir nicht im Größten? Will mich Meines nicht mehr trösten...". Gerade der prächtige Aufzug, das Äußere, scheint seit dieser Zeit hinzugekommen zu sein, denn noch ist die Dame "in den Rüschen-Roben unerfahren und von allen Falten wie belauscht." Zu diesem aufwendigen Äußeren gibt es jedoch kein entsprechendes Inneres. Dies wird in der vorletzten Strophe auf

eine Formel gebracht in dem "schweren leeren Medaillon". Daß "schwer" und "leer" klanglich von demselben Vokal getragen sind, die beiden Wörter semantisch jedoch einen Gegensatz darstellen, macht die Hohlheit einer kostbaren, aber leeren Form besonders bewußt.
Von dem möglichen Inhalt dieser leeren Form wird gesprochen:"ein Blatt von einer Rose", - bezeichnend aber ist, daß die Erfüllung der leeren Form konjunktivisch ausgesagt ist. So bestehen die drei letzten Strophen aus daß - Sätzen mit Konjunktiv. Damit wird nicht so sehr ein Wunsch ausgedrückt, der auf Erfüllung in der Zukunft Aussicht hätte, - es handelt sich um ein unbestimmtes "Heimweh" und um ein "schwaches Planen" -, sondern vielmehr wird in diesen Sätzen das ausgesprochen, was an der Gegenwart vermißt wird. Die daß - Sätze wiederholen sich; damit wird die Unerfülltheit der Gegenwart besonders betont. Die Gegenwart ist nicht "wirklich", nicht "hingerissen" und "verhängnisvoll". Die Dame hat von einer solchen Wirklichkeit nur Vorstellungen, die sie aus "Romanen" schöpft, sie selbst hat solch verhängnisvolle Wirklichkeit noch nicht erlebt. Der Konjunktiv sagt hier eine solche Wirklichkeit zwar aus, kennzeichnet sie aber als nicht gegeben, er ist eine schöne leere Form: so sagen die vollklingenden Formen "fände" und "trüge" ein nicht vorhandenes Positives aus. Dies ist etwas grundsätzlich Anderes als Flucht in einen wirklichkeitsfremden Ästhetizismus, denn durch den Gebrauch des Konjunktivs wird die Gegenwart als arm, als leer dargestellt, während das Fehlen des Inneren, der Erfüllung, in der schönen, aber das Nicht-Vorhandensein aussagenden Konjunktivform seinen adäquaten dichterischen Ausdruck gefunden hat.

Eine Welke

"Leicht, wie nach ihrem Tode
trägt sie die Handschuh, das Tuch.
Ein Duft aus ihrer Kommode
verdrängte den lieben Geruch,

an dem sie früher sich erkannte.
Jetzt fragt sie lange nicht, wer
sie sei: (eine ferne Verwandte),
und geht in Gedanken umher

und sorgt für ein ängstliches Zimmer,
das sie ordnet und schont,
weil es vielleicht noch immer
dasselbe Mädchen bewohnt." (31)

Wiederum ist von einstigem Geschehen nur noch die Kulisse erhalten; früher wurde das Zimmer von einem Mädchen bewohnt, heute wird es "vielleicht noch" von "demselben Mädchen" bewohnt. Wie auch in allen zuvor untersuchten Gedichten bietet das gegenwärtig von einem Früheren noch Erfahrbare keine Sicherheit mehr, wie es denn auch in dem Gedicht "Kindheit" hieß: "vielleicht in einem Regnen". Das noch Vorhandene wird verdrängt, es entzieht sich mehr und mehr der Erfahrung: "Ein Duft aus ihrer Kommode/ verdrängte den lieben Geruch,/ an dem sie früher sich erkannte". Die frühere Sicherheit ist einer Fraglichkeit gewichen, der Verwirrung: sie geht "in Gedanken umher". Hier finden wir unschwer eine Parallele zu den "Fragen", die die "Erwachsene" stellt, die jedoch nicht beantwortet werden. (32) Wie aber in all den zuvor untersuchten Gedichten das Nachdenken keine neue Vergegenwärtigung des Vergangenen leisten konnte, so zeigt auch in diesem Gedicht der Satz:"Jetzt fragt sie lange nicht, wer / sie sei" die Vergeblichkeit eines solchen Bemühens. So ist auch der Titel des Gedichtes bezeichnend: er faßt den Gegenstand nicht neutral aus sich, es heißt nicht: "Die alte Frau", sondern er bezieht sich deutlich auf ein Früheres, da das Welksein als geschwundene und nicht mehr vorhandene Blüte zu verstehen ist.

Der Tod des Dichters

"Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von-ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.

Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser w a r e n sein Gesicht.

O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt." (33)

Auch in diesem Gedicht zeigt das "noch" zusammen mit dem Tempuswechsel, daß der Augenblick "danach" gestaltet ist. Als vergangen im Präteritum dargestellt ist das erfüllte "Gesicht"; gegeben,"jetzt" erfahrbar ist die leere

Maske, von der die "Welt" bereits "abgerissen" ist. Früher war der Dichter "Eines mit allem diesen", jetzt ist er von ihm getrennt, eine Stelle, zu der hin die "ganze Weite" noch will, um die sie "wirbt". Gerade das Zu-ihm-hin-Wollen und das "Werben" machen deutlich, wie sehr Form und Inhalt, die jetzt getrennt sind, insofern der Inhalt verloren, die leere Stelle aber noch gegeben ist, zueinander gehören. So machen diese Verben das Schmerzliche der Trennung bewußt. Wesentlich in unserem Zusammenhang ist, daß in diesem Gedicht Form und Inhalt erst in der Disjunktion wirklich als solche zu erkennen sind, denn:

"Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen."

In dem vollen Gesicht wurde das Einssein nicht erkannt, erst im Augenblick "danach", wo nur noch die "Maske" erfahrbar ist, der der Inhalt entrissen ist, die "offen" ist, erkennt man das Fehlende. Erst in der Entbehrung wird die frühere Einheit begriffen, dann aber als verloren begriffen. Erst wenn die Frucht zerschnitten ist, sieht man die zarte Innenseite, die dann freilich "an der Luft verdirbt". So waren in der eingangs zitierten Stelle die Gefühle dann sichtbar, "wenn sie tot, auf der Seite liegend, ...vorbeitreiben". Diesen Zusammenhang werden wir weiter unten in einem eigenen Kapitel behandeln. Ein letztes Gedicht dieser Gruppe soll nun noch einmal eingehend interpretiert werden, da wir anhand dieser Untersuchung noch weitere Aspekte der Problematik des Augenblicks "danach" im Rilkeschen Gedicht hinzugewinnen können, bevor dann in einzelnen Kapiteln einzelne Probleme, die sich bei allen vorangegangenen Einzelinterpretationen abgezeichnet haben, weiter und über die Texte hinausgehend untersucht werden. Es handelt sich um das folgende Gedicht:

Die Brandstätte

"Gemieden von dem Frühherbstmorgen, der
mißtrauisch war, lag hinter den versengten
Hauslinden, die das Heidehaus beengten,
ein Neues, Leeres. Eine Stelle mehr,

auf welcher Kinder, von Gott weiß woher,
einander zuschrien und nach Fetzen haschten.
Doch alle wurden stille, sooft er,
der Sohn von hier, aus heißen, halbveraschten

Gebälken Kessel und verbogne Tröge
an einem langen Gabelaste zog, -

und dann mit einem Blick als ob er löge
die andern anzusehn, die er bewog

zu glauben, was an dieser Stelle stand.
Denn seit es nicht mehr war, schien es ihm so
seltsam: Phantastischer als Pharao.
Und er war anders. Wie aus fernem Land." (34)

Das erste Wort des Gedichtes bezeichnet eine ausgesparte Stelle: "gemieden". Semantisch verlangt dieses Wort nach einer Bestimmung dessen, was "gemieden" wird, syntaktisch braucht das vorangestellte Partizip ein Bezugswort. Es wird zunächst nicht gegeben: das Entscheidende, auf das alle Teile des verschachtelten Satzes hinzielen, wird gewissermaßen von außen bestimmt. Die adverbiale Bestimmung: "hinter den Hauslinden" leistet eine räumliche Umgrenzung der ausgesparten Stelle. Syntaktisch wirken die eingeschobenen Relativsätze retardierend, wodurch die Spannung, die bereits das vorangestellte Partizip schafft, erhöht wird. Diese Funktion, die Spannung auf das entscheidende Ende des Satzes hin zu erhöhen, haben auch die beiden Enjambements der beiden ersten Verse, durch die eng Zusammengehöriges zunächst getrennt wird. So leistet dieser erste Satz bis hierher gehaltlich und formal die dichterische Darstellung einer ausgesparten Stelle. Nun, am Ende des Satzes, wird der zentrale Begriff genannt: "ein Neues, Leeres", eine "Stelle"; hier löst sich die Spannung, und so erhalten diese Begriffe ein ganz besonderes Gewicht. Sprachlich ist die ausgesparte Stelle, die durch das Partizip "gemieden" und den Aufbau des Satzes geschaffen wurde, nun erfüllt, gehaltlich jedoch ist sie gerade als das "Leere" bestimmt. Der Begriff "Neues", der an sich neutral besagt, daß ein Vergangenes von einem Anderen abgelöst worden ist, schafft den Übergang vom "Heidehaus" zum "Leeren", von einem Konkretum zu einem Abstraktum; durch die Reihung: "ein Neues, Leeres" wird das "Neue" zugleich als das "Leere" bestimmt. Beide Begriffe sagen also den Verlust eines Inhaltes aus. Daß es Rilke gerade um diese Aussage geht, läßt sich daraus erkennen, daß er nicht etwa das "Neue" positiv als "Ruine" bezeichnet. Es trifft sich mit dem bisher Erarbeiteten, daß das Konkretum, welches ja unmittelbar zu erleben war, der Vergangenheit zugeordnet ist, die Gegenwart aber abstrakt begrifflich gefaßt wird als Gegebenheit, die wesentlich dadurch bestimmt ist, daß ein früher Vorhandenes als verloren begriffen wird. So ist die "Leere" das Gegebene, das Heidehaus aber der verlorene Inhalt. Für die "Kinder von weiß Gott woher", die das "Heidehaus" nichts anging, bedeutet die veränderte Wirklichkeit ein "Neues", indem für sie einfach eine Wirklichkeit die andere abgelöst hat. Für diese Kinder ist diese Stelle nun ein Spielplatz, eine "Stelle mehr", eine unter

anderen. "Der Sohn von hier" jedoch stand in fester Beziehung zum jetzt abgebrannten Heidehaus. Für ihn, der etwas verloren hat, ist diese Stelle ein "Leeres". Gerade darin unterscheidet er sich von den "Kindern von Gott weiß woher"; so setzt auch die Textstelle, wo er auftritt, mit einem "doch" ein. Ihn verbindet mit der vorher erfüllten, jetzt leeren Stelle das, was etwa der Begriff "daheim" an Bewußtseins- und Gefühlsgehalten aussagt. So kann der Sohn die neue Wirklichkeit nicht aus sich verstehen; er wendet sich dem zu, "was an dieser Stelle stand", was nun verloren ist. Es war fast immer bisher Kennzeichen des Augenblicks "danach", daß von dem einst ganz Vorhandenen noch Reste direkt erfahrbar waren. So gibt es auch hier noch "Kessel und verbogne Tröge", die an das erinnern, was "an dieser Stelle stand". Ebenso war in dem Gedicht "Kindheit" noch etwas von dem "Verlorenen" erkennbar,"vielleicht in einem Regnen". In dem Gedicht "Abschied" war noch der "Pflaumenbaum" gegeben, "von dem ein Kuckuck hastig abgeflogen", und in dem Gedicht "Eine Welke" gab es noch das "ängstliche Zimmer", die Kulisse des einstigen Geschehens."Kessel" und "Tröge" waren einst sicher unbeachtetes Haushaltsgerät; jetzt, in der veränderten Wirklichkeit, kommt ihnen eine ganz andere Bedeutung zu. Wie in den bisher untersuchten Gedichten wird der Gegenwart nicht entsprochen; da sie als Augenblick "danach" erlebt wird, wird sie entweder abgewertet,indem an ihr nur das Fehlen des Früheren festgestellt wird, oder aber sie erfährt eine an sich ungebührende Aufwertung, so daß "Kessel" und "Tröge" als einzige Beweisstücke dessen, "was an dieser Stelle stand", plötzlich von größter Bedeutung sind. Wurde das Frühere einst selbstverständlich hingenommen, so macht erst der Verlust dessen Wert recht bewußt: "Denn seit es nicht mehr war, schien es ihm so / seltsam: Phantastischer als Pharao". Dieses Erlebnis verändert auch das erlebende Ich: "Und er war anders, wie aus fernem Land."

Die "wehe Wirklichkeit" (35)

In allen bisher untersuchten Gedichten war die Gegenwart eine leere oder fast leere Stelle, da ein vormals Vorhandenes darin nicht mehr zu finden war. In diesem Zusammenhang ist Rilkes Gedicht "Bildnis" von Bedeutung, dessen letzte Strophe lautet:

"und sie läßt, mit hochgehobnem Kinn,
alle diese Worte wieder fallen,
o h n e bleibend; denn nicht eins von allen
ist der wehen Wirklichkeit gemäß,
ihrem einzigen Eigentum,

das sie, wie ein fußloses Gefäß,
halten muß, hoch über ihren Ruhm
und den Gang der Abende hinaus." (36)

In allen hier untersuchten Gedichten war die Trennung, die Desorientierung, das "Gegenüber-Sein" (37) das Gegebene, die "Wirklichkeit"; das Einssein, das Einbezogensein jedoch gehörte der Vergangenheit an, war nicht mehr gegeben. Die Wirklichkeit war in allen Fällen eine arme, "wehe". Diese Wirklichkeit war das "einzige Eigentum" des sprechenden Ich, das, was zu "s e h e n" (38) war, was verbindlich war. Die heile Vergangenheit, in der es noch nicht das "Gegenüber-Sein" gab, war jeweils nur noch an Nuancen erkennbar, sie wurde jeweils als "so Verlornes" (39) begriffen, und die Bemühungen um diese heile Vergangenheit, die wir in allen Gedichten feststellen konnten, waren immer deutlich als scheiternde Versuche zu verstehen. Ein solcher Versuch wird auch in dem Gedicht "Bildnis" dargestellt, und zwar geht diese Stelle der eben zitierten unmittelbar voraus:

"Und sie geht gelassen drüber hin,
müde, mit den schönen blinden Händen,
welche wissen, daß sie es nicht fänden, -

und sie sagt Erdichtetes, darin
Schicksal schwankt, gewolltes, irgendeines,
und sie giebt ihm ihrer Seele Sinn,
daß es ausbricht wie ein Ungemeines:
wie das Schreien eines Steines -" (4o)

Einem solchen Versuch, die "wehe Wirklichkeit" durch Dichtung zu heilen, sind wir auch in dem Gedicht "Damen-Bildnis aus den achtziger Jahren" begegnet, wo es hieß: "wie das Leben weiter werden soll:/ anders, wirklicher, wie in Romanen,/ hingerissen und verhängnisvoll, -" (41).Rilkes frühere Lyrik ist gerade als Versuch zu verstehen, die "wehe Wirklichkeit" durch äußere Prachtentfaltung zu "beschönigen" (42). In den "Neuen Gedichten" dagegen geht es Rilke darum, das Ungenügen an einer nicht erfüllten Gegenwart dichterisch darzustellen. Besonders aufschlußreich sind hier die Gedichte, in denen Rilke ganz bewußt die Hohlheit eines solch prachtvollen Äußeren bloßlegt. So scheitert in diesem Gedicht der Versuch, "Erdichtetes" zu sagen, um so zu einer Erfüllung zu gelangen. Die Hände der Dame "wissen, daß sie es nicht fänden". Das "Finden", welches etwas Beglückendes aussagt, steht im Konjunktiv; es ist auch nicht zu übersehen, daß es heißt: "W i e ein Ungemeines". Das einzig wahr Gegebene ist die "wehe Wirklichkeit", und so setzt Rilke gesperrt: "o h n e bleibend".Es ist also keineswegs

so, daß Rilke in den "Neuen Gedichten" nur noch das Leid darstellte; ein heiles Dasein wird immer wieder vor Augen geführt, jedoch, und das ist zu betonen, immer ganz deutlich als nicht gegeben. Das Eigentum des Menschen, das ihm wirklich Gegebene, ist die "wehe Wirklichkeit". Dies genau zu unterscheiden gelingt Rilke, indem er den Augenblick "danach" zur Darstellung wählt.

Sprache ohne "Wehleid" (43)

Im "Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth" schreibt Rilke:

"O alter Fluch der Dichter;
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
die immer urteiln über ihr Gefühl
statt es zu bilden; die immer noch meinen,
was traurig ist in ihnen oder froh,
das wüßten sie und dürftens im Gedicht
bedauern oder rühmen. Wie die Kranken
gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut,
statt hart sich in Worte zu verwandeln,
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut." (44)

Wir können Eudo Mason voll zustimmen, wenn er schreibt:"Daß die Neuen Gedichte gefühlsarm seien, ist eine von Rilke selbst erfundene Legende, die er zuweilen vorbrachte.... Aber diese Legende ist keineswegs wörtlich zu nehmen. Das Gefühl ist in den Neuen Gedichten nur von der Oberfläche verschwunden, hat sich in Symbole gehüllt, aber es ist durchaus noch da und oft höchst augenfällig da." (45)
Wir können hier ergänzen, daß auch die Darstellung des Augenblicks "danach" ein Mittel ist, menschliches Leid zu gestalten. Wir hatten immer wieder zu betonen, daß Rilke dieses Leid nicht aus sich begreift und beschreibt; er zeigt es auf durch die Gegenüberstellung von heiler Vergangenheit und armer Gegenwart. Rilke "bedauert" nicht, er "verwandelt hart in Worte". Allein aber der Befund, den Rilke ohne weitere Deutung gibt, stellt das menschliche Leid vor Augen:

"Daß jedes Liebe wieder von dir abfiel,
daß du im Sehendwerden den Verzicht
erkannt hast ...
Dieses war dein, du, Künstler;" (46)

Dies ist die menschliche Situation, die all diese Gedichte darstellen: der Verlust eines Heilen. Verurteilt Rilke in den Gedichten immer wieder das Besitzen-Wollen des Menschen, das die Situation des "danach" überhaupt erst heraufbeschwört, so übt Rilke selbst "das Anschaun/ das nichts begehrt" (47). Rilke wirft dem Grafen von Kalckreuth vor:

"dann aber hat
das Hohle jener Formen dich geschreckt,
du griffst hinein und schöpftest Leere und
beklagtest dich." (48)

Rilke hingegen "beklagt" sich nicht, er stellt die "Leere" dar, vermittelt aber mit diesem Befund die Einsicht in das menschliche Leid des "Gegenüberseins".

Der versäumte Augenblick

In Hölderlins Elegie "Brot und Wein" findet sich eine Stelle, die die hier untersuchte Problematik sehr genau trifft:

"So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaben
Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.
Tragen muß er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn." (49)

Hölderlin spricht hier eine allgemein menschliche Erfahrung aus: Ein "Gut" ist in seinem Wert erst in der Entbehrung zu begreifen. Ist es "da", wird es als selbstverständlich hingenommen; erst wenn es verloren ist, weiß der Mensch zu schätzen, was er einst besessen hat. Das kommt auch in folgendem Gedichtfragment Rilkes aus dem Jahre 1913 zum Ausdruck:

"Wer verzichtet, jenen Gram zu kennen,
welcher schluchzend wie aus Quellen quillt,
weiß auch nicht das Selige zu nennen:
es berührt ihn und entgeht ihm mild." (5o)

Das "Selige" ist offenbar erst im Erleben "jenes Grams" als "Seliges" zu begreifen. Wenn es "da" ist, "berührt" es uns und "entgeht" uns "mild", das heißt, ohne daß es wirklich als Glück bewußt wird. Erst durch den Kontrast ist das "Selige" als solches zu erkennen. In der Entbehrung wird ein früher Gegebenes intensiv erfahren, freilich als verloren erfahren:

"Plus il y a de différence entre l'impression actuelle et
les impressions passées, plus le sentiment est vif." (51)

Dieses "sentiment vif" ist in diesem Falle intensive Leiderfahrung, denn wenn das "Gut" "da" ist, wird es nicht als "Gut" erkannt, erst später, wenn es verloren ist, wird sein Wert ermessen. Dadurch aber wird sein Verlust umso schmerzlicher erfahren. Auch der folgende Zweizeiler Hölderlins trifft diesen Zusammenhang:

"Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus." (52)

Diese menschliche Erfahrung ist nur dann leidvoll, wenn es sich bei dem als verloren Erkanntes wirklich um ein "Gut", ein Glück handelt. Der gleiche Sachverhalt, daß nämlich die Zeit Wirklichkeiten unserer Erfahrung entzieht, kann auch tröstlich sein, wenn das einst Erlebte schmerzlich war; dann nämlich wird dem Schmerz durch die zeitliche Distanz der Stachel genommen. Sicher trägt das bisher Dargelegte mit zum Verständnis der hier interessierenden Gedichte bei. Bei einer näheren Untersuchung dieser Gedichte erkennt man jedoch, daß sich in ihnen die Problematik des Augenblicks "danach" viel schärfer und unbedingter gestellt findet. Es muß auffallen, daß in all diesen Gedichten der Gegensatz zwischen einstiger unmittelbarer Erfahrung und gegenwärtigem reflektierenden Begreifen klar hervorgehoben ist. Es geht in diesen Gedichten nicht um den Verlust eines heilen Inhalts; die Erfahrung selbst, die eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Ich und der Wirklichkeit stiftet, wird als Heiles begriffen. Die Erkenntnis, daß diese unmittelbare Erfahrung und das durch sie ermöglichte Einbezogensein etwas Heiles, Wertvolles sind, setzt Reflexion voraus. Die Reflexion aber zerstört die Unmittelbarkeit der Erfahrung. Wenn dem Menschen eine Erfahrung bewußt wird, wenn er sie sich durch Begriffe verfügbar gemacht hat, ist sie schon vorüber. Das Begreifen hinkt so immer hinter der Erfahrung her und so ist der Augenblick nie einzuholen. Die Erfahrung selbst "berührt" den Menschen und "entgeht ihm mild". Wenn sie ihm aber als "Seliges", als sein "Liebstes" begreiflich ist, ist sie bereits verflossen. Dann kann er sie "nennen", dann "spricht es" sich ihm "aus", dann hat er "dafür Worte" zur Verfügung, Begriffe, die ihm den Wert der einstigen Erfahrung bewußt machen; diese Worte aber können das Verflossene nicht wieder vergegenwärtigen und so begreift es der Mensch zugleich als "so Verlornes". Hier zeigt Rilke ein wirkliches Problem auf, ein Problem freilich nur für den, dem es bewußt wird, dem es zum Problem wird, der den Augenblick bewußt zu fassen versucht. Für den Menschen, der sich diesem Problem stellt, ist der Augenblick, den er zu erhaschen versucht, immer ein vergangener; für ihn ist das Erlebnis des "danach", des "Gegenüber-Seins" bestimmend. Das aber lenkt ihn ab vom jeweils gegebenen Augenblick, dem er, da er sich einem vergangenen zu-

wendet, nicht gerecht wird. So erlebt er den Augenblick "danach", der ihm ja ebenso gut Wirklichkeit darbietet wie der verflossene, als arm, als leer, indem er an ihm nur das weitgehende oder völlige Fehlen des vorher Gegebenen erkennt. Das aber führt dazu, daß dem Menschen immer nur eine "wehe Wirklichkeit" gegeben ist, während das Heile jeweils der Vergangenheit angehört. So gilt denn ganz allgemein die Feststellung:

> "Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
> was wir auch tun, in jener Haltung sind
> von einem, welcher fortgeht? (53)

Die Vergänglichkeit

Rilke hat in seinen Gedichten immer wieder die Vergänglichkeit sichtbar gemacht. In einem Brief vom 5. November 19oo schreibt Rilke:

> "Damals kam mir wohl zuerst der Gedanke, daß jede Stunde, die wir leben, eine Sterbestunde ist für irgendwen und daß es wohl sogar mehr Sterbestunden als Stunden der Lebendigen gibt. Der Tod hat ein Zifferblatt mit unendlich viel Zahlen...." (54)

In einem Brief vom 8. Dezember 19o7 heißt es:

> " Il y a de la mort dans la vie et cela m'étonne qu'on prétende l'ignorer: la mort, dont nous éprouvons l'impitoyable présence dans chaque changement auquel nous survivons parce qu'il faut apprendre à mourir lentement. Il faut apprendre à mourir: voilà toute la vie. ..... C'est cette idée de la mort qui s'est développée en moi douloureusement d'expérience en expérience depuis mon enfance, qui m'ordonne de supporter la petite mort humblement pour devenir digne de celle qui nous veut grands." (55)

Diese Erkenntnis von der Allgegenwart des Todes im Lebendigen hat Rilkes dichterisches Gewissen gebildet. Es ist für Rilke eine Frage der Lauterkeit und der Verbindlichkeit der Dichtung, nichts als dauernd darzustellen, was vergänglich ist. Gerade das, was als Höhepunkt gilt, der Sommer im Ablauf eines Jahres, die Blüte im Leben einer Rose, ergibt, im Gedicht dargestellt,

ein "viel zu fertiges, viel zu befriedigtes, schließlich fast bürgerlich-behagliches Bild", das "trügerisch" ist und die Wirklichkeit beschönigt und verfälscht - sind doch all diese Höhepunkte nicht von Dauer. (56) Darum bevorzugt Rilke den Herbst, der das trügerische Bild des Sommers zerstört, darum bevorzugt er als "mit unserem Herzen zusammenhängend" das "Welksein" der Rose, nicht deren Hochblüte. (57)
So stellt Rilke in dem Gedicht: "Blaue Hortensie" welkende Hortensien dar.(58) Wie in allen bisher interpretierten Gedichten wird auch hier der jeweils erfahrene Augenblick konkret dargestellt; auch hier weist die Darstellung des Augenblicks über ihn hinaus:

"Verwaschnes wie an einer Kinderschürze,
Nichtmehrgetragnes, dem nichts mehr geschieht:" (59)

Das Substantiv "Nichtmehrgetragnes" bezeichnet etwas konkret in der Gegenwart Erfahrenes, semantisch ist auch diese für Rilke typische Bildung nichts anderes als die Substantive in dem Gedicht "Die Brandstätte": "ein Neues, Leeres." (60) Auch diese Wendung bezieht die nicht mehr gegebene Vergangenheit mit ein, die nicht mehr positiv zu erfahren ist, die nur noch in der Entbehrung zu fassen ist. So heißt es von den "Blütendolden", daß sie "ein Blau nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln." (61) Die Unverfügbarkeit, die sonst durch die zeitliche Entfernung verursacht wird, liegt auch hier vor, jedoch ist sie ins Räumliche übertragen. Das "Blau" wird zwar erfahren, es ist jedoch nicht greifbar, so ist es auch in Worten nicht genau zu bestimmen, es ist "e i n Blau". Es ist hier zu betonen, daß der Spiegel in Rilkes Dichtung meist kein bleibendes Bild erzeugt, das lange betrachtet werden kann, sondern ein momentanes:

"Unsichtbar kommt es durch die Luft, und dennoch,
wie ganz der Spiegel ihm begegnet, diesem
(in ihm nur völlig Ankunft) diesem Bild,
das nur so lang verweilt, bis wir ermessen,
mit wieviel Kraft es weiter will, wohin.

Nur dies. Und dafür war die lange Kindheit,
und Not und Neigung und der tiefe Abschied
war nur für dieses. Aber dieses lohnt." (62)

In dieser Widmung werden fast alle Themen, die im Zusammenhang mit der Problematik des Augenblicks "danach" zu untersuchen waren, "Kindheit, Abschied, Not und Neigung", zusammengesehen. Die eben "noch" erfahrbaren Wirklichkeiten verweilen nur so lange, "bis wir ermessen, mit wieviel Kraft es weiter will,

wohin". Das Blau der Hortensie, das nur "von ferne gespiegelt" ist, ist völlig ungesichert, vom Vergehen bedroht:

"Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren." (63)

Und in Bezug auf die Einsicht in die Vergänglichkeit heißt es: "Aber dieses lohnt."
Vom Thema her wird die Vergänglichkeit auch in dem Gedicht "Spätherbst in Venedig" sichtbar:

"Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder,
der alle aufgetauchten Tage fängt.
Die gläsernen Paläste klingen spröder
an deinen Blick. Und aus den Gärten hängt

der Sommer wie ein Haufen Marionetten
kopfüber, müde, umgebracht." (64)

In einem Brief vom 4. November 19o9 schreibt Rilke:

"Unser Wesen geht immerfort in Veränderungen über und ein, die an Intensität vielleicht nicht geringer sind als das Neue, Nächste und Übernächste, das der Tod mit sich bringt. Und so wie wir einander an einer bestimmten Stelle jenes auffallendsten Wechsels ganz und gar lassen müssen, so müssen wir, streng genommen, einander jeden Augenblick aufgeben und weiterlassen und nicht zurückhalten. Macht es Sie bestürzt, daß ich das alles so hinschreiben kann, wie einer, der einen Satz in einer fremden Sprache abschreibt, ohne zu wissen, was Schmerzliches er bedeutet? Das ist, weil diese f u r c h t b a r e Wahrheit wahrscheinlich zugleich auch unsere f r u c h t b a r s t e und s e l i g s t e ist." (65) (66)

Die Einsicht in diese Wahrheit versucht Rilke in den von uns bisher untersuchten Gedichten zu vermitteln. In diesen Gedichten wird die Vergänglichkeit so eindringlich dargestellt, weil Rilke sie nicht anhand größerer Zeitabläufe, sondern am Verfließen des Augenblicks demonstriert. Eine wesentliche Rolle spielt dabei das lyrische Ich. Es bezieht den Hörer oder Leser des Gedichtes mit ein in die Erfahrung des Augenblicks "danach".Da der Erfahrung nur der Augenblick gegeben ist, kann man die Situation des "noch" oder des "nicht mehr" mit vollem Recht als A u g e n b l i c k "danach" bezeichnen. So ist

das Mittel, ein lyrisches Ich stellvertretend für den Leser den Augenblick "danach" erleben zu lassen, besonders geeignet, die Vergänglichkeit unmittelbar bewußt werden zu lassen. Hier sei an die Geschichte des Nikolaj Kusmitsch erinnert, die Rilke im "Malte" schildert.

> "Dieser kleine Beamte da nebenan war eines Sonntags auf die Idee gekommen, eine merkwürdige Aufgabe zu lösen. Er nahm an, daß er recht lange leben würde, sagen wir noch fünfzig Jahre..... Er überlegte, daß man diese Jahre in Tage, in Stunden, in Minuten, ja, wenn man es aushielt, in Sekunden umwechseln könne." (67)

Bald aber erkennt er:

> "Ich hätte nicht wechseln dürfen, sagte er sich. Wie lange hat man an so einem Jahr. Aber da, dieses infame Klein - geld, das geht hin, man weiß nicht wie." (68)

Nachdem Nikolaj Kusmitsch sich dem Augenblick zugewandt hatte, gab es für ihn keinen Ausweg; alle Manipulationen gegen das schnelle Hingehn der Sekunden sind vergeblich. Er glaubt,"sich auf die Schliche" gekommen zu sein: "Zeit und Geld, als ob sich das nicht auseinanderhalten ließe." (69) Er versucht, sich zu beruhigen: Zahlen dürfe man keine zu große Bedeutung zumessen, "und betraf es etwa ihn allein, ging sie (die Zeit) nicht auch den andern so, wie er es herausgefunden hatte, in Sekunden, auch wenn sie es nicht wußten?"

"Nikolaj Kusmitsch war nicht ganz frei von Schadenfreude: Mag sie immerhin -, wollte er eben denken, aber da geschah etwas Eigentümliches. Es wehte plötzlich an seinem Gesicht, es zog ihm an den Ohren vorbei, er fühlte es an den Händen. Er riß die Augen auf. Das Fenster war fest verschlossen. Und wie er da so mit weiten Augen im dunklen Zimmer saß, da begann er zu verstehen, daß das, was er nun verspürte, die wirkliche Zeit sei, die vorüberzog. Er erkannte sie förmlich, alle diese Sekündchen, gleich lau, eine wie die andere, aber schnell, aber schnell. Weiß der Himmel, was sie noch vorhatten". (7o)

Die Diminuierung auf den Augenblick in Rilkes Gedichten ist dem Verfahren des Nikolaj Kusmitsch vergleichbar. Wer natürlich in der Zeit lebt, wie etwa das Kind oder das Tier, dem wird die Vergänglichkeit kaum bewußt, der erfährt sie nicht als Leid; wem aber die Zeit zum Problem wird, wer versucht, den Augenblick zu erfassen, dem gehen all die "Sekündchen" dahin, "gleich lau, eine wie die andere, aber schnell, aber schnell", für den gibt es überall nur Verluste. Die Zeit geht ja tatsächlich auch den "andern, so, wie er es herausgefunden hatte, in Sekunden" dahin(71), aber sie "wissen" es nicht, es wird

ihnen nicht zum Problem. Ob die Vergänglichkeit dem Menschen ein leidvolles Erlebnis wird, hängt von ihm ab:

> "Draußen ist Werden und Anwachsen und Vergehen gleich gut;
> in einem Herzen wird es von selbst Glück und Sorge." (72)

Es ist der "Anspruch an die Dinge", das Besitzen-Wollen, die Auflehnung gegen das Vergehen, welches zu dem leidvollen Erlebnis des Abschieds führt:

> "O alle diese lautlosen Verwandlungen des Lebens. Dieses nicht mehr das sein und nicht mehr jenes, während man glaubt, es zu werden. Dieses Ausströmen, leise, wie eine umgefallene Flasche, die liegt und sich ganz wohl fühlt und doch schon wertlos ist wie eine zerschlagene. Wie die leisen Dinge einfach fortgehen, wenn wir sie mit irgendeinem Anspruch kränken; wie sie so gar keine Anhänglichkeit haben, so ganz unsentimental sind, - einfach weggehen, fortfliegen, nicht mehr gesehen werden." (73)

Die Dinge gehen sicher auch hin, wenn wir sie nicht mit "irgendeinem Anspruch kränken", jedoch würde dies dann nicht als Leid erfahren. Gerade aber der "Anspruch" führt beim Menschen zu dem schmerzlichen Bewußtsein des Verlierens, er setzt den Menschen immer wieder in die Situation "danach", weil er sich so der neu sich darbietenden Wirklichkeit nicht zuwendet, sondern immer an dem Vergangenen hängt, dessen Verlust er schmerzlich empfindet. Beim mittleren Rilke wird diese Haltung des Besitzen-Wollens immer wieder beklagt; es zeigt sich hier jedoch noch keine Möglichkeit, wie dieser "Anspruch" aufgegeben werden könnte. Es ist aber Zeichen von Rilkes Gewissen, daß er immer wieder die Einsicht in diese leidvolle Situation fordert, und daß er die Vergänglichkeit in seinen Gedichten vor Augen führt. Rilke stellt sich dieser "furchtbaren Wahrheit"; sie zu beschönigen hieße unwahrhaftig sein. Eben weil diese "furchtbare Wahrheit" W a h r h e i t ist, ist sie "zugleich auch unsere fruchtbarste und seligste." (74)

Das "unsägliche Schönsein" (75)

Kommen wir zu der Stelle aus Hölderlins "Brot und Wein" zurück. Was bleibt dem Menschen, wenn das "Gut" nicht mehr "da" ist ?

> "Tragen muß er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,
> Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn." (76)

Der Zusatz "wie Blumen" ist sicher nicht nur Bild dafür, daß nun Worte gefunden werden müssen, um das "Liebste" zu nennen. Sicher ist dieser Zusatz auch vom

Ästhetischen her zu verstehen. Um das verlorene "Liebste" zu nennen, müssen schöne Worte entstehen. Ist das "Gut" realiter nicht mehr gegeben, so stellt die Forderung nach "Worten, wie Blumen" den Versuch dar, diese leidvolle Wirklichkeit sprachlich schön auszusagen und so im Bereich der Kunst einen neuen Wert, einen ästhetischen Wert zu schaffen. Es geht nicht darum, das Leid zu übertünchen, es wird ja durch diese Worte bewußt gemacht. Die schönen Worte sind eine schöne Form, in der der leidvolle Gehalt dargeboten wird. Durch solche Worte, die ein Fehlendes schön aussagen, wird das Leid an der "wehen Wirklichkeit" mit dem ästhetischen Genuß an der schönen Form verknüpft. Baudelaire hat dies so formuliert:

> "C'est un des priviléges prodigieux de l'Art que l'horrible,
> artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur
> rhythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme." (77)

Wichtig ist das Adjektiv "calme". Es handelt sich nicht um eine laute Freude. Der ästhetische Genuß ist eine Freude, die um das Leid weiß; er ist ein Wohlgefallen am schön ausgesagten Leid. Diese Gedanken können eine Erläuterung sein zu den hier untersuchten Gedichten Rilkes. Ihr Anliegen ist es, die "wehe Wirklichkeit", die gerade als "Leere" zu verstehen war, in künstlerisch geformter Sprache schön darzustellen. Es handelt sich um schöne Darstellung des schmerzlich Entbehrten. Die eigenartige Verknüpfung der Erfahrung eines Leides mit der des ästhetischen Genusses wird in den beiden folgenden Versen Rilkes sichtbar:

> "Ach, du auch weißt am Ende nur zu rühmen,
> gekrönte Luft, was du uns schön versagst," (78)

Das Erlebnis eines "schön Versagten" zu vermitteln, ist eines der Anliegen der Gedichte, in denen der Augenblick "danach" dargestellt ist. In allen diesen Gedichten erlebt ein Ich die ihm entzogene Wirklichkeit; zugleich wird ihm erst in der Entbehrung der Wert des einst Vorhandenen recht bewußt. So ist auch das Erlebnis des lyrischen Ich dieser Gedichte eine Nuance zwischen Glück und Leid, die ganz der Spannung zwischen den beiden Komponenten der Wendung "was du uns schön versagst" entspricht. Ein ästhetisches Gefallen am Leid ist für Rilke kennzeichnend. So spricht er von dem "unsäglichen Schönsein einer solchen Rose, die den freudigen Rhytmus ihrer Fülle verlangsamt hat, bis er Vergehen wurde, Vergänglichkeit, eine Reihe langsam absteigender Töne." (79) Das "unsägliche Schönsein" ist sicher nicht nur ein höchster Grad der Schönheit; das "unsäglich" bezeichnet vielmehr die sprachlich schwer zu fassende Nuance des Erlebens zwischen Einsicht in die Vergänglichkeit und dem ästhetischen Genuß. So führt die welkende Rose dem Menschen die Vergänglichkeit schön vor Augen. Die Fortsetzung dieser Briefstelle ist hier von Bedeutung:

"Aber, wie wir die Rose irgendwie brauchen in ihrem Kommen und Aufgehen, wie sehr ist auch dieses uns nötig, wie sehr hängt auch dieses mit unserem Herzen zusammen, wie hängen wir auch daran: an diesem Welksein und an des Welkseins zarten, ein wenig klagenden Nuancen: diese Gelbs im Gelben, ach ja, sie sind auch in uns, und wir kommen dazu, sie schön zu finden und uns an ihnen zu freuen." (8o)

Statt des "wir" könnte an dieser Stelle sehr wohl ein "ich" stehen, denn dieses "Hängen am Welksein und an des Welkseins zarten, ein wenig klagenden Nuancen" ist besonders kennzeichnend für Rilkes Erleben. Am Ende der Arbeit werden wir diese Vorliebe zum Stadium "danach", das ästhetische Gefallen am Leid in weiteren Zusammenhängen zu sehen und zu deuten haben. Das "wir" hat in diesem Brief dennoch seine Berechtigung, da Rilke es versteht, das Gefallen gerade am "Welksein" nachvollziehbar zu machen. Das "ein wenig klagend" ist keine Einschränkung des "Schönseins", sondern dessen Bestandteil, dessen Eigenart. Des "Welkseins zarte, ein wenig klagende Nuancen sind auch in uns": da der Mensch sich selbst von der alles beherrschenden Vergänglichkeit bedroht sieht, ist eine innige Beziehung zu dem "Welksein" der Rose möglich; so wird ihm das "Welksein" der Rose zu "unsäglichem "Schönsein". ".... und wir kommen dazu, sie schön zu finden und uns an ihnen zu freuen." - Sicher handelt es sich auch hier nicht um eine laute Freude; es ist eben die "joie calme", mit der uns "la douleur rhythmée et cadencée" erfüllt, das schön dargebotene Leid, das "schön Versagte". So fährt Rilke fort:

"Denn das Welken und Welksein und Sich-daran-Hingeben ist eine Schönheit mehr neben der Schönheit dessen, was kommt und treibt und trägt, wie das Klagen eine ist, und das Bangsein, und das Sichpreisgeben, und das unnütze und sich erniedrigende Flehen, wenn es so gewaltig kommt, so unaufhaltsam hinstürzend über das Gefälle eines Herzens..." (81)

Dieses Erleben der "Klage" als "Schönheit" kommt in den Gedichten, die wir zu untersuchen hatten, zum Tragen; sie stellen das Leid der Trennung dar, das "Gegenüber-sein", die leere "wehe Wirklichkeit". Der künstlerisch geformten Sprache kommt dabei die Funktion zu, diese Leiderfahrung schön darzubieten. Wie bei Baudelaire es eben die Tatsache war, daß das Leid, "rhythmée et cadencée," zu einer joie calme" wird, "beauté" wird, ist es auch bei Rilke die schöne Form, die das wesentlich "Versagte" als "Schönheit" erlebbar macht. Dies wird auch in der Geschichte des Nikolaj Kusmitsch im "Malte" deutlich. Wir haben bereits gezeigt, wie ihm, nachdem er sich bewußt dem Augenblick

zugewandt hat, die Vergänglichkeit besonders intensiv und schmerzlich bewußt wird.

"Er sprang auf, aber die Überraschungen waren noch nicht zu Ende. Auch unter seinen Füßen war etwas wie eine Bewegung, nicht nur eine, mehrere, merkwürdig durcheinanderschwankende Bewegungen. Er erstarrte vor Entsetzen: konnte das die Erde sein? Gewiß, das war die Erde ..... nun, da er einmal empfindlich geworden war, bekam er auch das zu fühlen." - Welchen Ausweg sieht Nikolaj Kusmitsch? In unserem Zusammenhang ist das Folgende sicher bezeichnend:

"Und dann hatte er sich das ausgedacht mit den Gedichten. Man sollte nicht glauben, wie das half. Wenn man so ein Gedicht langsam hersagte, mit gleichmäßiger Betonung der Endreime, dann war gewissermaßen etwas Stabiles da, worauf man sehen konnte, innerlich versteht sich. Ein Glück, daß er alle diese Gedichte wußte." (82)

Der Augenblick "davor" in den "Neuen Gedichten"

Ein Frühlingswind

"Mit diesem Wind kommt Schicksal; laß, o laß
es kommen, all das Drängende und Blinde,
von dem wir glühen werden -: alles das.
(Sei still und rühr dich nicht, daß es uns finde.)
O unser Schicksal kommt mit diesem Winde.

Von irgendwo bringt dieser neue Wind,
schwankend vom Tragen namenloser Dinge,
über das Meer her, w a s w i r s i n d.

...Wären wirs doch. So wären wir zuhaus.
(Die Himmel stiegen in uns auf und nieder.)
Aber mit diesem Wind geht immer wieder
das Schicksal riesig über uns hinaus." (83)

Das Demonstrativpronomen am Gedichtanfang bezieht sich einmal auf die Überschrift: "dieser Wind" ist also"ein Frühlingswind". Er hat jedoch weitere Funktionen. Es leistet eine Vergegenwärtigung des "Windes" im Gedicht, es macht deutlich, daß der Wind nicht nur Gegenstand einer Aussage ist, sondern erlebte Wirklichkeit. Damit bezeichnet es genau den Augenblick, aus dem heraus das Gedicht gesprochen ist: jetzt, im Moment der Wahrnehmung "dieses Windes". Dieses Hinweisen bezieht auch den Leser oder Hörer des Gedichtes mit

in das Erlebnis ein. "Wind" wird nicht erfahren als Greifbares, Materielles, vielmehr als Bewegung aus einer bestimmten Richtung. Der Ursprung des Windes ist nicht erfahrbar, er ist "irgendwo","über dem Meer". Damit ist die Distanz zwischen dem erfahrenden Ich und dem Ort, wo der Wind her kommt, deutlich ausgedrückt. Wegen der Stetigkeit der Bewegung erweckt der Wind jedoch die Vorstellung eines Zusammenhängenden und stellt so die Verbindung über die Distanz her. Dieser Gegensatz "jetzt erfahrener Augenblick" und "noch nicht erfahrene Zukunft" - sie kommt in dem Gedicht durch das Futur zum Ausdruck:"von dem wir glühen werden" - ist im Prinzip der gleiche wie bei den Darstellungen des "danach", wo ein jetzt Erlebtes einer nicht mehr gegebenen Wirklichkeit gegenübersteht, die bestenfalls noch gewußt oder erinnert werden kann.

Wie im letzteren Falle das Heile, das Beglückende, der Vergangenheit zugeordnet war und die Gegenwart eine "wehe Wirklichkeit" darstellte, so ist auch in unserem Falle das "glühen", die Ankunft, in der noch nicht erfahrbaren Zukunft angesiedelt. Was jetzt erfahren wird, ist eine noch nicht abgeschlossene Bewegung; was "kommt", ist noch nicht da. Erfahrbar ist, daß etwas kommt, und so handelt es sich hier um die Darstellung eines frühesten Getroffenseins von Künftigem, handelt es sich um die Darstellung des Augenblicks "davor". Die Erfahrung eines "Drängenden", das "kommt", läßt die Überwindung der noch bestehenden Distanz möglich erscheinen. Diese Überwindung, und dies ist kennzeichnend für die gesamte Problematik des Augenblicks "davor", hat nicht vom Ich auszugehen, sondern von dem Kommenden, das sich auf das statisch gesehene Ich zubewegt. "Laß, o laß/ es kommen, all das Drängende und Blinde,/" - Diese hier eindringlich geforderte Haltung, die man vorläufig als Passivität verstehen könnte, wird uns in diesem Kapitel immer wieder beschäftigen. Die noch bestehende Distanz kommt in den Wendungen zum Ausdruck, die erkennen lassen, wie wenig das Kommende noch Gestalt hat. Das "Drängende", das "Blinde" hat noch keinen fest umrissenen Kontur: es sind noch "namenlose" Dinge. (84) Das "schwankend" bezeichnet die Schwere und die Macht dessen, was drängt, was kommen will.

"Mit diesem Wind kommt Schicksal" - Das "mit" trennt sprachlich zwei Bereiche: den sinnlich zu erfahrenen Wind und das wesentlich unanschauliche "Schicksal". Durch diese Art sprachlicher Verknüpfung wird das "Schicksal" selbst verdinglicht als etwas, was der Wind bringen kann. Andererseits ist der "Wind" Bild für das "Schicksal". Erst dieses Bild ermöglicht es, das frühe Betroffensein von Künftigem in den Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren zu übertragen und es so aussagbar zu machen. Das ist möglich, weil der Wind zwar konkret erfahrbar, jedoch nicht eigentlich greifbar und gestalthaft ist. Der Wind stellt eine Verbindung über die Distanz her; er bewegt sich dem Menschen entgegen und so ist durchaus erfahrbar, daß etwas kommt, daß er etwas bringt; was aber kommt, ist

noch fern und für das Ich in seinen Umrissen noch nicht erkennbar, es ist das "Drängende, das Blinde, alles das." Die Erfahrung des Windes stellt das Ich in einen Ablauf hinein; von diesem Ablauf ist dem Ich aber nur, räumlich gesehen, eine Stelle einer Länge, zeitlich gesehen, ein Augenblick in diesem Ablauf gegeben. Insofern finden wir hier eine Situation des erfahrenden Ich vor, die der des "danach" durchaus vergleichbar ist; ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch zunächst: bewegte die sich entziehende Wirklichkeit von dem Ich, das den Augenblick "danach" erlebt, weg, so scheint hier das Kommen einer neuen Wirklichkeit gesichert, die Ankunft nur eine Frage der Zeit zu sein. Von diesem Aspekt her wäre die Situation des "davor" das positive Gegenstück zu der des "danach", wenn auch in beiden Fällen die jeweils erlebte Gegenwart eine arme, weil schon oder noch unerfüllte ist. Hier ist der nächste Vers von entscheidender Bedeutung: "Sei still und rühr dich nicht, daß es uns finde." Das Ankommen des Schicksals, die Überwindung der Distanz, das Einssein, ist nicht nur eine Frage der Zeit, sondern es wird von einer Bedingung abhängig gemacht: nur wenn der Mensch "still" ist und sich nicht rührt, kann das Schicksal ihn finden. Mit dieser Forderung an den Menschen, im Augenblick "davor" still zu sein, befaßt sich ein Brief Rilkes an Franz Xaver Kappus:

> "Wäre es uns möglich, weiter zu sehen, als unser Wissen reicht, und noch ein wenig über die Vorwerke unseres Ahnens hinaus, vielleicht würden wir dann unsere Traurigkeiten mit größerem Vertrauen ertragen als unsere Freuden. Denn sie sind die Augenblicke, da etwas Neues in uns eingetreten ist, etwas Unbekanntes; unsere Gefühle verstummen in scheuer Befangenheit, alles in uns tritt zurück, es entsteht eine Stille, und das Neue, das niemand kennt, steht mitten darin und schweigt. Ich glaube, daß alle unsere Traurigkeiten Momente der Spannung sind, die wir als Lähmung empfinden, weil wir unsere befremdeten Gefühle nicht mehr leben hören. Weil wir mit dem Fremden, das bei uns eingetreten ist, allein sind; weil uns alles Vertraute und Gewohnte für einen Augenblick fortgenommen ist; weil wir mitten in einem Übergang stehen, wo wir nicht stehen bleiben können. (....) Und darum ist es so wichtig, einsam und aufmerksam zu sein, wenn man traurig ist: weil der scheinbar ereignislose und starre Augenblick, da unsere Zukunft uns betritt, dem Leben so viel näher steht, als jener andere laute und zufällige Zeitpunkt, da sie uns, wie von außen her, geschieht. Je stiller, geduldiger und offener wir als Traurige sind, um so tiefer und um so unbeirrter geht das Neue in uns ein, um so besser erwerben wir es, um so mehr wird es u n s e r Schicksal sein, und wir werden uns ihm, wenn es eines späteren Tages "geschieht" (das heißt: aus uns heraus zu den anderen tritt), im Innersten verwandt und nahe fühlen. Und das ist nötig." (85)

Auch in dem Gedicht "Ein Frühlingswind" ist der "Augenblick" dargestellt, "da unsere Zukunft uns betritt", der Moment,"da etwas Neues bei uns eingetreten ist". Dieses "Neue" wird sehr wohl erfahren, seine Gestalt ist uns jedoch noch nicht erkennbar, es ist noch ein "Fremdes", das "Drängende und Blinde, alles das", und zwar weil es uns eben nicht möglich ist, "weiter zu sehen, als unser Wissen reicht, und noch ein wenig über die Vorwerke unseres Ahnens hinaus". Kennen wir auch noch nicht den Kontur des "Neuen", so erfahren wir doch seine Aktion, erfahren wir, daß es auf uns zu kommt. So wird das noch nicht erkennbare "Neue" in dem Wort "das Drängende" gerade aus seiner Aktion begriffen. Dieses Betroffensein von Künftigem hat zur Folge, daß das Ich seinen Blick in die Zukunft und weg von dem gegenwärtig Gegebenen richtet. So ist auch der Augenblick "davor" arm und "scheinbar ereignislos", da das eigentliche Ereignis, das Eintreffen des Künftigen, erst erwartet wird. Rilke schreibt: "der s c h e i n b a r ereignislose Augenblick" und stellt damit den Irrtum des Menschen heraus; dieser Augenblick "steht dem Leben so viel näher als jener laute und zufällige Zeitpunkt", da uns die Zukunft geschieht, von unserem Verhalten in diesem "scheinbar ereignislosen Augenblick" hängt es ab, ob das "Drängende" uns "findet". (Sei still und rühr dich nicht, daß es uns finde)".In der zitierten Briefstelle begründet Rilke seine Forderung anschaulich mit Hilfe des Bildes von Form und Ausguß:
"Je stiller, geduldiger und offener wir als Traurige sind, um so tiefer und um so unbeirrter geht das Neue in uns ein.." Hier wird der Begriff "still" in eine Reihe gesetzt mit "geduldig" und "offen". Das Wort "geduldig" bezeichnet die geforderte Haltung, die wir zunächst als Passivität bestimmt haben. Was akustisch die "Stille" ist, ist räumlich die "Leere". Das Schicksal ist vorgeformt; das Ich müßte Form diesem Ausguß sein, es müßte "offen" sein, damit das "Neue", das "Schicksal" "tief" "eingehen" könnte. Dieses ideale Aufeinander-abgestimmt-Sein von Form und Ausguß, das eben eine erfüllte, heile Daseinsform darstellen würde, wird in dem Gedicht "Ein Frühlingswind" als Identität formuliert, und zwar durch Sperrdruck hervorgehoben:

"Von irgendwo bringt dieser neue Wind,
über das Meer her w a s w i r s i n d."

Diese Identität ist jedoch erst zu leisten; noch sind Form und Ausguß getrennt, noch muß "alles das" noch kommen; die Möglichkeit ist gegeben. Insofern stellt der Augenblick "davor" eine positivere Wirklichkeit dar als der Augenblick "danach", wo das heile Einssein unwiederbringlich verloren war.
Die letzte Strophe macht jedoch deutlich, daß diese Möglichkeit vom Ich nie verwirklicht wird. Was bisher im Futur oder im Imperativ dargestellt wurde, steht nun plötzlich im Konjunktiv:

"...Wären wirs doch. So wären wir zuhaus.
(Die Himmel stiegen in uns auf und nieder.)
Aber mit diesem Wind geht immer wieder
das Schicksal riesig über uns hinaus."

In dieser Strophe nimmt Rilke die Möglichkeit des Einsseins nicht zurück, er gibt jedoch einen eindeutigen Befund: die Realisierung des Einsseins mit dem Schicksal scheitert am menschlichen Unvermögen. Wurde zu Anfang des Gedichtes das Glück von der Bedingung abhängig gemacht, daß das Ich still sei und sich nicht rühre, daß es "geduldig" und "offen" sei, so steht am Ende des Gedichtes der negative Befund, daß diese Bedingung nicht erfüllt wird. Da der Mensch nicht "offen" ist, "geht das Schicksal riesig" über ihn "hinaus". Es kommt also nicht zu dem heilen Einssein zwischen dem Menschen und seinem Schicksal, zu der Übereinstimmung von Form und Ausguß. Was aber haben wir genau unter dieser geforderten Haltung zu verstehen, die bisher durch die Begriffe "still, geduldig, offen" angedeutet wurde ? Für diese Frage sowie für die gesamte Problematik dieses Kapitels ist ein Prosastück Rilkes von größter Bedeutung:

"Richtung zur Zukunft"

"Der Gedanke spielte mit seinen Möglichkeiten, leise verzichtend. Auf gestern, auf ehegestern, fällt der Verdacht unserer Zukunft, der zögernden; schrecken wir sie nicht oft durch den abmunternden Aufblick? Die Kommende möchte sie sein, unabsehlich, - ach, und wir sollten ihr Weg sein, ihr Abstieg, in den sie alles beschleunigt. Wer aber ist bereit? Wer vertraut, sieht auch in der Drohung noch das Versprechen des Künftigen, das aus der klaffenden Maske dringt mit verstellbarer Stimme. Komm, o Schicksal, scheinbares, komm, du kannst nicht ohne die ganze unendliche Zukunft. Das Zerstörende selbst reißt die Überstehungen hinter sich herein, kein Tod kann kommen ohne das viele Lebendige in seinem Rücken. Offenheit eines Morgens sei in der Luft deines Herzens, nichts Erwehrendes, wollend jedes. Dein Wollen umarme halbenwegs das entschlossene Ereignis, trete mit ihm bei dir ein, schon befreundschaftet eines am anderen, einander schon wohlklingend, schon unzertrennlich. Daß dir des Fremden nichts zukomme, immer schon Deiniges tiefvertraulich dich anträte: Verwandtes, ein verstoßener Sohn: so komme dein Tod dir in die endlichen Arme.
Denn ein Heiliger sollst du sein und nur Umgang kennen, nicht Zufall. Nicht anschreien soll dich eins können, als wärs der bestellte Wächter, du aber eingedrungen ins dir nicht Gehörige. Wo ist dein Eigenes nicht wenn du's erwirbst eh es ist, wenn du das Nähernde liebst im Schooße der Zukunft, wie sollte es dir nicht zur Welt kommen als dein wirkliches Kind ?

Herz, daß du doch nicht deine Grenzen zögest gegen gut und böse, und gegen das Unkenntliche. Wie du dich einschränkst." (86)

Dieses Prosastück aus dem Jahre 1914 könnte ein Kommentar sein zu dem eben untersuchten Gedicht. Die Begriffe sind die gleichen wie im Gedicht und in der zitierten Briefstelle. Auch diesem Text liegt die Vorstellung einer sich auf das Ich zubewegende Zukunft zugrunde, und zwar hätte das Ich "Weg, Abstieg" zu sein - eine Abwandlung des Bildes von Form und Ausguß -, die Zukunft hätte die leere Form zu erfüllen. Was im Gedicht als Identität formuliert wurde, wird hier weiter ausgeführt und begründet: Wenn das Ich zur Aufnahme des Künftigen bereit ist, ist dies kein "Fremdes" mehr, dann ist es "Verwandtes", befreundschaftet, wohlklingend, unzertrennlich", dann ist es sein "Eigenes", sein "wirkliches Kind". Auch im Gedicht wurde das "Nähernde" im "Schooße der Zukunft" herausgestellt, während die genauen Konturen des Kommenden nicht bekannt waren. Auch hier war die Zukunft "unabsehlich", "unendlicher Anfang von Weiten".
"Sei still und rühr dich nicht" - diese Forderung entspricht der in dem Prosastück: "Offenheit eines Morgens sei in der Luft deines Herzens, nichts Erwehrendes, wollend jedes."
Wie der Morgen gewissermaßen "geduldig" und bereit die Geschehnisse des Tages erwartet, so sollte der Mensch der ganzen Zukunft, auch wenn er sie noch nicht kennt, offen sein, er sollte sie wollen. Hier setzt Rilkes Kritik ein: der Mensch sieht nur die "klaffende Maske", er hegt Befürchtungen, er ist "erwehrend", er fürchtet das "Schreckliche, das mit der "unkenntlichen" Zukunft kommen könnte. Diese Abwehr macht die Zukunft, die ja sein Schicksal sein soll, zu einem "Fremden"; mit dem "abmunternden Aufblick" schreckt er die Zukunft, die gerade deshalb "immer wieder riesig" über ihn hinaus geht. Der Mensch möchte eine Auswahl treffen. Er ist nur bereit, das Angenehme zu "wollen; damit aber schreckt er die "ganze unendliche Zukunft", die ja nur ganz kommen kann, ab, das heißt, wenn sie eintritt, ist sie dem Menschen fremd. An einer anderen Stelle heißt es:

"Wie kann
das Geringste geschehn, wenn nicht die Fülle der Zukunft,
alle vollzählige Zeit, sich uns entgegenbewegt?" (87)

Nicht nur die Furcht ist ein "abmunternder Aufblick", sondern auch die frohe Erwartung, die bereits fest Vorstellungen hat von dem, was kommen soll. Auch sie verhindert die geforderte Identität, denn das, was wirklich auf den Menschen zukommt, wird selten seinem Wunschbild entsprechen, aus dem alles Unerfreuliche zudem noch eliminiert ist. So wird, um im Bild von Form und Ausguß zu sprechen, die leere Form künstlich erfüllt durch Vorstellungen und Wünsche, die nachher an der Wirklichkeit zugrunde gehen müssen. Das wahre Schicksal jedoch geht, da es in der

künstlich erfüllten Form keinen Platz findet, "riesig über uns hinaus". Dadurch aber sind wir nicht, "w a s w i r s i n d", dadurch ist eine echte Erfüllung nicht möglich. Handelte es sich im Zusammenhang mit dem Augenblick "danach" um den versäumten Augenblick, so stellt dieses Gedicht "Ein Frühlingswind" eine nicht wahrgenommene Möglichkeit dar. Ist es der "Anspruch" an die Dinge, der uns ihren Entzug schmerzlich bewußt macht, so verhindert der "abschreckende Aufblick", daß die Zeit, die ja nicht nur Wirklichkeiten unserer Erfahrung entzieht, sondern ihr auch neue Wirklichkeit darbietet, zu einem Einssein von Form und Ausguß führt, daß uns unser Schicksal wirklich gegeben ist. So bleibt der Mensch entzweit, indem "das, w a s w i r s i n d", "riesig über uns hinaus" - geht, es uns also immer nur aus der Entbehrung faßlich ist, entweder als Verlorenes oder als noch nicht Gegebenes. Damit aber wird deutlich, daß die Augenblicke "davor" und "danach" nicht willkürlich ausgewählt sind, sondern daß das Leben des Menschen wesentlich in solchen unerfüllten Augenblicken hingeht. Durch sein Zeitbewußtsein wendet sich der Mensch immer wieder dem Verlorenen oder dem "Drängenden" zu; so erlebt er den jeweils gegebenen Augenblick als arm. Nicht in allen Gedichten, die den Augenblick "davor" darstellen, kommt diese Problematik so explizit zum Ausdruck; daher erschien es wichtig, sie gleich zu Beginn klar darzulegen, denn oft unausgesprochen ist sie doch in diesen Gedichten zu erkennen. Rilke stellt diesen Augenblick dar, um dieses menschliche Leid, ein Glück immer nur in der Vergangenheit oder in der Zukunft erkennen und in der Entbehrung erleben zu können, sichtbar zu machen. Es ist auch hier Zeichen von Rilkes Gewissen, daß er ein Glück nicht als gegeben darstellt, welches dem Menschen nach seiner Auffassung nicht gegeben ist. Wenn dies in den Gedichten nicht direkt zum Ausdruck kommt, so läßt sich doch die Wahl des Augenblicks so interpretieren.

Die Genesende

"Wie ein Singen kommt und geht in Gassen
und sich nähert und sich wieder scheut,
flügelschlagend, manchmal fast zu fassen
und dann wieder weit hinausgestreut

spielt mit der Genesenden das Leben;
während sie, geschwächt und ausgeruht,
unbeholfen, um sich hinzugeben,
eine ungewohnte Geste tut.

Und sie fühlt es beinah wie Verführung,
wenn die hartgewordne Hand, darin
Fieber waren voller Widersinn,
fernher, wie mit blühender Berührung,
zu liebkosen kommt ihr hartes Kinn." (88)

Das Gedicht ist geprägt von Gegensatzpaaren: "kommt" - "geht", "sich nähert" - "und sich wieder scheut", "manchmal fast zu fassen" - "und dann wieder weit hinausgestreut." Dies schafft eine starke Spannung, da es ein und dasselbe Phänomen ist, das diese gegensätzlichen Äußerungen zeigt, und das sich somit dem erkennenden Zugriff entzieht. Sprachlich verwirklicht ist dieses Zugleich gegensätzlicher Äußerungen durch das Nebeneinanderstehen der Verben, die nur durch ein "und" verknüpft sind. Diese Spannung wird an keiner Stelle des Gedichtes gelöst; alles bleibt in der Schwebe.
Die Verben sind Bewegungsverben; die Bewegungen sind im Vollzug, keine von ihnen wird im Gedicht abgeschlossen. Die Wörter "fast" und "beinah" sind für den Gehalt dieses Gedichtes bezeichnend: sie sind Kennzeichen des Augenblicks "davor". So bezeichnet auch der Titel des Gedichtes, das substantivierte Partizip Präsens, einen Moment des Überganges, des noch nicht Abgeschlossenen. Im ersten Kapitel der Arbeit wurde bereits betont, daß Rilke in der Erkenntnis, daß "wir einander jeden Augenblick lassen müssen" (89), die "furchtbare", aber wahrscheinlich zugleich auch unsere "fruchtbarste und seligste" Wahrheit sieht. Wie die Situation des "noch" stellt auch die des "noch nicht" einen Übergang dar, ein Zwischen-Stadium. Im Wort "die Genesende" ist das Ziel, die vollzogene Genesung, angedeutet, es wird aber im Gedicht nicht erreicht. Rilke hat zur Darstellung eines solchen Ablaufes, der Genesung, eine dem "Frühlingswind" ähnliche Metapher gewählt: das Singen. Es ist erfahrbar, jedoch nicht eigentlich greifbar; es stellt räumlich eine Verbindung zu einem fernen Ort her, von wo das Singen herkommt. Diese Verbindung, die das "Singen" schafft, ist vom Menschen nicht nachzuvollziehen. Der Mensch muß sich "mit dem begnügen was sichtbar ist":

"Jetzt gehn die Lüfte manchesmal als trügen
sie unsichtbar ein Schweres welches schwankt.
Wir aber müssen uns mit dem begnügen
was sichtbar ist. So sehr es uns verlangt

hinauszugreifen über Tag und Dasein
in jenes Wehen voller Wiederkehr.
Wie kann ein Fernes so unendlich nah sein
und doch nicht näher kommen ? Nicht bis her ? (9o)

"Sichtbar" ist immer nur ein räumlich und zeitlich sehr Begrenztes; da der Mensch aber ein Zeitbewußtsein hat, da es ihn "verlangt hinauszugreifen über Tag und Dasein", empfindet er diese Begrenzung als leidvolle Einschränkung. Die Phänomene "Wind","Singen" sind erfahrbar, sie bringen dem Menschen ein "Fernes so unendlich nah", sie machen es ihm erlebbar; dennoch führen sie das "Ferne" "nicht bis her". Es wird nicht sichtbar, nicht greifbar und damit keine dingliche Wirklichkeit. Die Erfahrung solcher Phänomene wie "Wind" oder "Singen" führt in Rilkes Gedichten zu der Einsicht in die leidvolle Situation des Menschen, der auf das Grenzenlose hin angelegt ist, der sich aber "begnügen muß mit dem was sichtbar ist". Das aber läßt den Menschen den gegenwärtigen Augenblick immer als arm erleben. Gegeben ist immer nur ein sehr Begrenztes, während ihm alles darüber hinaus Seiende "schön versagt" wird. Es sei in diesem Zusammenhang angemerkt, daß auch der Duft, wie der Wind oder das Singen bei Rilke in dieser Funktion auftritt. Auch der Duft macht dem Menschen seine Begrenztheit bewußt:

"Wer bist du, Unbegreiflicher: du Geist,
wie weißt du mich von wann und wo zu finden,
der du das Innere (wie ein Erblinden)
so innig machst, daß es sich schließt und kreist.
Der Liebende, der eine an sich reißt,
hat sie nicht nah; nur du allein bis Nähe.
(.....)
Ach, wer Musik in einem Spiegel sähe,
der sähe dich und wüßte wie du heißt." (91)

Der "Duft" wird besonders innig erfahren: "nur du allein bist Nähe"; trotz seiner Erfahrbarkeit ist er jedoch ein "Geist" , ein "Unbegreiflicher", eben weil er nicht sichtbar und damit nicht wirklich erkennbar ist.
Vor diesem Hintergrund ist die erste Strophe des Gedichtes "Die Genesende" zu sehen. Daß das Ich von dem "Singen" berührt wird, es jedoch nicht wirklich zu "fassen" vermag, kommt bereits in der ersten Zeile des Gedichtes zum Ausdruck. Das Verb "kommt" unterstreicht die Zielhaftigkeit der Bewegung: es ist eine Bewegung auf das Ich zu. Dieses "Kommen", das ja an sich ein "Ankommen" erwarten läßt, wird sofort widerrufen durch das "geht". Dies wiederholt sich in dem Gegensatz "sich nähert" - "und sich wieder scheut". Die Aufmerksamkeit gilt diesem Moment zwischen "kommen" und "gehen": "manchmal fast zu fassen". Die Möglichkeit des "Fassens" wird im Moment größter Nähe erkannt, jedoch nicht realisiert. Das "fast" macht einmal die Unmöglichkeit deutlich, es bezeichnet aber zugleich den Augenblick größter Nähe. Dies macht die Trennung, die sogleich

vollzogen wird, um so schmerzlicher bewußt. In einem späten Gedicht Rilkes heißt es:

"Dies ist Besitz: daß uns vorüberflog
die Möglichkeit des Glücks. Nein, nicht einmal.
U n - möglichkeit sogar; nur ein Vermuten,
daß dieser Sommer, dieser Gartensaal, -
daß die Musik hinklingender Minuten
unschuldig war, da sie uns rein betrog." (92)

"Vorüberfliegen" bezeichnet den Vorgang des Näherkommens, den Augenblick größter Nähe und das Sich-Entfernen; zu einer echten Begegnung kommt es nicht; dennoch wird sie in der Entbehrung erlebt, da dem Menschen die Möglichkeit einer Begegnung vor Augen gestellt wird. Dieses Erkennen der Möglichkeit des Glücks läßt den Menschen eine Weile die Vergänglichkeit vergessen: der Mensch glaubt, er könne das Glück halten und besitzen. Dieses "Vermuten" aber wird immer wieder enttäuscht, da die Möglichkeit des Glücks "vorüberfliegt" und nicht einmal zu fassen ist. Rilke stellt das Besitzstreben des Menschen als falsch und trügerisch dar. Was zunächst noch als "Möglichkeit" erlebt wird, erweist sich sogleich als "U n - möglichkeit". Rilke korrigiert sich, als ob es nur eine Frage der Formulierung wäre, und in der Tat treffen beide Begriffe den gleichen gemeinten Sachverhalt: Im Augenblick größter Nähe erscheint die Begegnung "möglich", ist das Glück "fast zu fassen"; da es aber "vorüberfliegt", da es sich bereits wieder entfernt, erfolgt im gleichen Moment auch die Einsicht in die "U n - möglichkeit". In dem Augenblick, da die "Möglichkeit" erkannt wird, ist sie bereits nicht mehr gegeben. Genau dies ist das Problem in den Gedichten, die den Augenblicken "danach" darstellen. Dieses Zugleich des Erkennens eines Glücks und der Einsicht, daß es bereits vorübergeflogen und damit nicht mehr gegeben ist, kommt in Rilkes Formulierung zum Ausdruck: "die Möglichkeit des Glücks. Nein, nicht einmal. U n - möglichkeit sogar". Das Glück ist nicht wirklich gegeben, es ist nicht "Besitz", sondern es wird dem Menschen "schön versagt". (93) Ganz entsprechend heißt es hier: "nur ein Vermuten,....daß die Musik hinklingender Minuten unschuldig war, da sie uns r e i n b e t r o g". (94) In der Formulierung "die Musik hinklingender Minuten" kommt zum Ausdruck, wie sich eine leidvolle Wirklichkeit, das Hingehn, "schön" darbieten kann und so mit ästhetischem Genuß zu erleben ist. Der Mensch vergißt beim ästhetischen Genuß an der "Musik" allzu leicht, daß die Minuten "hinklingen". Im Augenblick "danach" jedoch, wenn sich die erhoffte Möglichkeit als "U n - möglichkeit" erwiesen hat, erkennt der Mensch, daß diese "Musik hinklingender Minuten" ihn "rein betrog". Dies alles kommt

in der ersten Strophe des Gedichtes "Die Genesende" zum Ausdruck. Es schien angebracht, diese Strophe ausführlich zu interpretieren, da sie in unserem Zusammenhang von besonderer Bedeutung ist. Sie vermag Aufschluß darüber zu geben, warum Rilke die "Genesende" zum Gegenstand eines Gedichtes gemacht hat. Dem möglichen Einwand, wir hätten in diesen kurzen Text "hineininterpretiert", ist entgegenzustellen, daß es Rilke hier nicht um das "Singen" geht; diese in Bezug auf das Singen selbstverständlichen Aussagen sind Bild dafür, wie mit der Genesenden "das Leben" "spielt"; damit aber erhalten sie ein ganz besonderes Gewicht, denn sie machen eine allgemein menschliche Erfahrung sichtbar. Um diese Erfahrung, wie "das Leben" dem Menschen Wirklichkeiten "schön versagt", geht es in diesem Gedicht. Setzt man statt "Leben" "Schicksal", so wird eine Parallele zu dem oben bereits interpretierten Gedicht "Ein Frühlingswind" sichtbar: wie hier etwas näher kommt und f a s t zu fassen ist, wie es erlebt, jedoch in der Entbehrung erlebt wird, so ist dort ein "Drängendes" zu spüren, das "kommen will", das aber, da wir nicht "offen" genug sind, "immer wieder riesig über uns hinaus"-geht.
Betrachten wir kurz die letzten Strophen des Gedichtes "Die Genesende": "Geschwächt" und "ausgeruht" ist wiederum, wie das "kommt und geht", ein Gegensatz, der den Zwischen-Zustand der Genesenden bezeichnet. Noch einmal wird von der Wortbedeutung her die Möglichkeit einer Vereinigung, einer Überwindung der Trennung, aufgezeigt: "sich hingeben". Aber auch diesmal wird sie im Gedicht nicht realisiert, was aus dem "um .. zu" ersichtlich ist. So endet das Gedicht mit einer noch nicht abgeschlossenen Bewegung: "zu liebkosen kommt". Das Glück der Vereinigung und damit der Erfüllung, das in den Verben "finden" und "fassen" zum Ausdruck kommt, wird in der Entbehrung besonders intensiv erlebt. Nicht zuletzt darum hat Rilke nicht die "Genesene" dargestellt. Es handelt sich auch hier um einen "Übergang, wo wir nicht stehen bleiben können", um den Augenblick also, "der dem Leben so viel näher steht" (95) als jener andere, laute Augenblick äußeren Geschehens.

"Irre im Garten" (Strophe 3, 4, 5)

"Zwar manche pflegen dort die Frühlingsbeete,
demütig, dürftig, hingekniet;
aber sie haben, wenn es keiner sieht,
eine verheimlichte, verdrehte

Gebärde für das zarte frühe Gras,
ein prüfendes, verschüchtertes Liebkosen:
denn das ist freundlich, und das Rot der Rosen
wird vielleicht drohend sein und Übermaß

und wird vielleicht schon wieder übersteigen,
was ihre Seele wiederkennt und weiß.
Dies aber läßt sich noch verschweigen:
wie gut das Gras ist und wie leis." (96)

Anhand dieses Gedichtes läßt sich ein weiterer Aspekt von Rilkes Darstellung des Augenblicks "davor" aufzeigen. Die Möglichkeit, das große Zukünftige, das "immer wieder riesig über uns hinaus"-geht (97), in sich aufzunehmen, scheitert nach Rilkes Auffassung daran, daß das Ich nicht "offen" genug ist, um der "ganzen Zukunft" als Form zu dienen. Was es bestenfalls bewältigen kann, ist das "kaum auflächelnde Vorgefühl" (98), das Leise, das Beginnende. Beim ersten Betroffensein von Künftigem, beim Erkennen des "unendlichen Anfangs von Weiten" (99), ist ja etwas von dem ganzen Kommenden bereits wirklich erfahrbar. So ist das Glück nicht nur antithetisch zu erschließen aus dem gegenwärtigen Leid, es ist nicht nur in der Entbehrung zu erfahren, sondern ein geringer Grad des zukünftigen Großen, das der Mensch freilich nicht aufzunehmen vermag, ist gegeben. So gab es nicht nur das "nicht mehr" in den Gedichten, die den Augenblick "danach" gestalteten, es gab auch das "eben noch", wie etwa in dem Gedicht "Kindheit", wo tatsächlich etwas von dem weitgehend Verlorenen noch erhalten war, das "vielleicht noch mahnte," "viel nachzudenken". Das Leise, erst Beginnende "übersteigt" noch nicht das Fassungsvermögen des Menschen. Was Rilke hier von"Irren" sagt, gilt in gewissem Maße nach seiner Auffassung vom Menschen überhaupt. Mit dem Leisen vermag es noch "wissen", "denn das ist freundlich". Dieses Leise verführt den Menschen nicht zum falschen Glücksdenken und zum Besitzstreben. Das "Rot der Rosen", die Fülle, "wird vielleicht" das Fassungsvermögen "schon wieder übersteigen". Vom Frühling sagt Rilke, er müsse zart, geduldig und zögernd sein, damit er "mit unserem Herzen Schritt halten " könne. An Lou schreibt Rilke:

> "Wie dem auch sei - jedenfalls haben nördlichere und ernstere Länder meine Sinne seither zu Leisem und Einfachem erzogen, so daß sie jetzt das Grelle und Starke, Schematische und Unabgewandelte italienischer Dinge wie einen Rückfall in den Bilderbogenunterricht empfinden!" (1oo)

Es sei hier daran erinnert, wie Rilke von dem "Bild des Sommers" als einem viel zu fertigen", viel zu befriedigten, schließlich fast bürgerlich-behaglichen" spricht (1o1), wie Rilke "bestürzt" ist "über die leichtsinnige Gleichzeitigkeit alles dieses Blühens, über seinen Aufwand, seine durch nichts korrigierte und so mühelos durchgesetzte Ungeduld". (1o2) Alles Laute,

jedes Bild der Fülle, ist für Rilke "Übermaß"; es täuscht vor, bleibend zu sein, obwohl es vergänglich ist, es ist somit unwahr. Das Leise, das Beginnende, das Nuancierte dagegen ist zwar arm und nicht erfüllend, es ist aber, da es seine Unzulänglichkeit offenbart und somit wahrhaftig ist, dem trügerischen Lauten vorzuziehen. Dieser Gedanke findet sich beim mittleren und späten Rilke immer wieder. Besonders deutlich wird der Gegensatz zwischen dem negativen Lauten und dem positiven Leisen in dem Gedicht "Die Rosenschale":

"Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben
zu einem Etwas sich zusammenballen,
das Haß war und sich auf der Erde wälzte
wie ein von Bienen überfallenes Tier;
Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber,
rasende Pferde, die zusammenbrachen,
den Blick wegwerfend, bläkend das Gebiß
als schälte sich der Schädel aus dem Maûle.

Nun aber weißt du, wie sich das vergißt:
denn vor dir steht die volle Rosenschale,
die unvergeßlich ist und angefüllt
mit jenem Äußersten von Sein und Neigen,
Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen, Dastehn,
das unser sein mag: Äußerstes auch uns." (1o3)

Das Laute wird bewußt verzerrt dargestellt; das Bild am Ende der ersten Strophe macht das Scheitern deutlich. So eindringlich sich das Laute zunächst gibt, es ist belanglos gegenüber dem Leisen, das die Rosenschale vor Augen führt. Sie berührt den Menschen wirklich, da dieser mit ihr das "Sein und Neigen, Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen" gemeinsam hat. Sicherlich ist das"Niemals-Gebenkönnen" an sich eine leidvolle Tatsache, sie wird aber durch den Gegensatz zum künstlich "aufgetürmten", übertriebenen Lauten positiv gesehen, eben weil sie der Wahrheit entspricht. So ist auch dieses Leise, die Rosenschale, für Rilke ein "unsägliches Schönsein" (1o4), auch das Leise "hängt mit unserem Herzen zusammen, wie hängen wir auch daran." (1o5) Dieses schöne "Niemals-Gebenkönnen" ist eine deutliche Parallele zu dem "schön Versagten" (1o6), insofern, als in beiden Fällen eine leidvolle Wirklichkeit mit ästhetischem Genuß erlebt wird.
So ist auch in den folgenden Gedichten einmal Rilkes Vorliebe für das Beginnende zu erkennen, insofern, als darin ein Glück wirklich erlebbar ist, zum anderen aber bleibt auch dies Darstellung menschlichen Leids, da die Fülle, der hohe

Grad nur in der Entbehrung zu fassen ist.

Vor dem Sommerregen

"Auf einmal ist aus allem Grün im Park
man weiß nicht was, ein Etwas, fortgenommen;
man fühlt ihn näher an die Fenster kommen
und schweigsam sein. Inständig nur und stark

ertönt aus dem Gehölz der Regenpfeifer,
man denkt an einen Hieronymus:
so sehr steigt irgend Einsamkeit und Eifer
aus dieser einen Stimme, die der Guß

erhören wird. Des Saales Wände sind
mit ihren Bildern von uns fortgetreten,
als dürften sie nicht hören was wir sagen.

Es spiegeln die verblichenen Tapeten
das ungewisse Licht von Nachmittagen,
in denen man sich fürchtete als Kind." (1o7)

Das "auf einmal" am Gedichtanfang erfüllt die gleiche Funktion wie das Demonstrativpronomen am Beginn des Gedichtes "Ein Frühlingswind": es aktualisiert die dargestellte Erfahrung, es intensiviert sie und fixiert den erlebten Augenblick, der hier "vor dem Sommerregen" heißt.
Es regnet noch nicht, dennoch kündigt der Regen sich an, oder besser, er wird vorbereitet. Während das Vorhandensein "alles Grüns" die Aufmerksamkeit offenbar nicht erregte, entsteht das Gedicht, da "auf einmal aus allem Grün ein Etwas fortgenommen" ist. Gerade dieses Fehlen eines vorher wie selbstverständlich Vorhandenen ermöglicht das intensive Erleben. Dem Leisen entspricht in diesem Gedicht das "schweigsam" als Zeichen des Beginnenden. In diesem allgemeinen Schweigen erhält der Ruf des Regenpfeifers große Bedeutung, alle Aufmerksamkeit richtet sich auf ihn. Das Verb "erhören" deutet rückwirkend den Laut des Vogels als Ruf nach etwas, als Ruf nach dem Regen, dem "Guß". Dieser Ruf wird zunächst nicht erhört. Die Erfüllung des Verlangens steht im Futur. Wie in allen hier untersuchten Gedichten wird die Erfüllung der Zukunft zugeordnet, der gegenwärtig erlebte Augenblick aber ist leer; die Sehnsucht bezieht sich auf ein nicht Gegebenes, sie erwächst aus einer unerfüllten Gegenwart. Die Spannung von der unerfüllten Gegenwart hin zu der Zukunft, von der die Er-

füllung erhofft wird, kommt auch formal zum Ausdruck, und zwar in dem Strophenjambement:

"so sehr steigt irgend Einsamkeit und Eifer
aus dieser Stimme, die der Guß

erhören wird. Des Saales Wände sind
mit ihren Bildern von uns fortgetreten,
als dürften sie nicht hören was wir sagen."

Der begrenzte Raum öffnet sich. Diesem Verschwinden der bestimmbaren Grenzen entspricht optisch das "ungewisse Licht", das zudem noch "gespiegelt" wird, wodurch es noch weniger konkret faßlich erscheint.
Die Dinge und die Natur leisten hier, was nach Rilkes Auffassung der Mensch im allgemeinen nicht zu leisten vermag: sich dem Neuen zu öffnen, ihm Raum zu geben, "zurückzutreten", still zu werden, "wollend jedes" (1o8)
Wie in dem Prosastück "Richtung zur Zukunft" (1o9) stellt Rilke auch in Gedichten diese Haltung beim Menschen immer nur als Wunsch oder Ideal dar:

"Hinhalten will ich mich. Geh über
so weit du vermöchtest. Hast du nicht Hirten das Antlitz
größer geordnet, als selbst in der Fürstinnen Schooß
unaufhörlicher Könige Herkunft und künftige Kühnheit
formten den krönlichen Ausdruck? ...
o, wie sollte ein Fühlender nicht, der will, der sich aufreißt
unnachgiebige Nacht, endlich dir näher sein." (11o)

Der Hirt, dessen "Antlitz größer geordnet ist", steht hier als Vorbild für den, der "will, der sich aufreißen" möchte; was dem Menschen im allgemeinen nicht möglich ist,dem Hirten scheint es gegeben: das Verständigtsein. Sein einfaches Dastehn ist Bild für seine offene, geduldige Bereitschaft, die dem Menschen im allgemeinen abgeht:

"Sahst du den Hirt heut? Der geht nicht zu.
Wie sollte er's. Dem fließt
der Tag hinein und fließt ihm wieder aus
wie einer Maske, hinter der es schwarz ist..." (111)

Der Hirt ist mit der Natur besonders eng verbunden, sein Dastehn ist dem eines

Baumes vergleichbar, dem einfachen Daliegen eines Dinges, er ist arm und anspruchslos. Diese äußeren Charakteristika lassen ihn bei Rilke zum Bild werden für das innere Offensein, das Rilke immer wieder fordert. Es sei in diesem Zusammenhang auf das bereits zitierte Prosastück "Richtung zur Zukunft" verwiesen. Der Hirt, der "nicht zu geht", der "offen" ist, der die Dinge nicht mit irgendeinem "Anspruch kränkt" (112), dem so der Tag hinein- und wieder ausfließt, verwirklicht die in diesem Stück geforderte Haltung; so geht das Schicksal nicht "immer wieder riesig über ihn hinaus" (113), sondern es tritt ihn an. So stellt der Hirt gegenüber den übrigen Menschen eine Ausnahme dar. (114)

".....
O und die bald Liebenden
lächeln sich an, noch abschiedslos,
unter und auf über ihnen geht
sternbildhaft ihr Schicksal,
nächtig begeistert.
Noch zu erleben nicht reicht es sich ihnen,
noch wohnt es
schwebend im himmlischen Gang,
eine leichte Figur." (115)

Die Formulierung "die bald Liebenden" sowie das dreifache "noch" bzw. "noch nicht" fixieren den Augenblick "davor". Im Text werden die heilen Begriffe "abschiedslos", "schwebend im himmlischen Gang", "eine leichte Figur" durch die Zeitbestimmung "noch" als gefährdert dargestellt. Dieses "noch" vor positiven Begriffen weist darauf hin, daß mit dem weiteren Ablauf der Zeit das Positive in Frage gestellt wird. Damit aber wird es auch in der Gegenwart bereits als Ungesichertes erlebt. Solange das Schicksal noch das kommende ist, ist es eine "leichte Figur" - ein Begriff, der die Geschlossenheit und Unbeschwertheit verbildlicht -, ist es noch die "ganze, unendliche Zukunft". Sobald jedoch das Schicksal sich zu erleben reicht, ist es nicht mehr "schwebend", ist es keine "leichte Figur" mehr, das kommt eindeutig in dem "noch" zum Ausdruck. Folgende Briefstelle mag zeigen, was Rilke etwa konkret darunter versteht:

"Liebe Lou, da bin ich wieder einmal, nach einer langen und schweren Zeit, mit der wieder eine Art Zukunft vorüber ist, nicht stark und ehrfürchtig aufgelebt, sondern zuende gequält, bis sie zugrunde ging". (116)

Durch den Gebrauch der Zeitbestimmung "noch" wird das Scheitern bereits in der Darstellung des Glückes transparent. Das eigentliche Ziel wäre nicht, daß das Schicksal weiterhin im "himmlischen Gang" als eine "leichte Figur" schwebte, sondern daß es die "bald Liebenden" anträte. Dies wird aber im Gedicht nicht nur nicht realisiert, sondern es wird deutlich als nicht realisierbar dargestellt. Die "bald Liebenden" sind "noch abschiedslos"; insofern ist das Stadium "davor" ein Heiles. Ausdruck dieses Frühen ist das "Lächeln". An einer anderen Stelle heißt es:

> "..... Da glänzt das Lächeln offen
> in dem Wind, der aus dem Leben weht,
> da zuerst, von Künftigem betroffen,
> trinkt es Zukunft, atmet, übersteht
>
> schon das einzeln Kommende im reinen
> Vorgefühl." (117)

In dieser Gedichtstelle sind eine Reihe der Begriffe, die wir bisher vorgefunden haben, vereinigt. Das "reine Vorgefühl", dessen Ausdruck das Lächeln ist, nimmt alles Kommende, die "ganze unendliche Zukunft" (118) hin ohne Stellungnahme, ohne den "abmunternden Aufblick" (119), ohne fest umrissene Wünsche und ohne Abwehr gegen Einzelnes. Das "einzeln Kommende" wird dabei unwesentlich. Das Lächeln aber ist Ausdruck des reinen "V o r gefühls", so lächeln nur die "n o c h Abschiedslosen", die "b a l d Liebenden" oder der "F r ü h e Apollo"(12o). Nur im Augenblick "davor", - "da zuerst, von Künftigem betroffen" - ist dieses Lächeln möglich. Wenig später, wenn aus den "bald Liebenden" Liebende geworden sind, wenn sie "Abschied" erleben, wird ihnen ein solches Lächeln nicht mehr möglich sein.
Dieser Begriff des "reinen Vorgefühls" findet sich in folgender Briefstelle:

> "..zu den paar Dingen, die nirgends zu sein hätten, wenn sie mir nicht anhängen, gehört jenes farbige Daguerreotyp meines Vaters, es ist rasch für seine alte Mutter gemacht worden,da er sich, siebzehnjährig, aus dem vorletzten Jahrgang des Kadettenkorps heraus, in den italienischen Feldzug meldete,- jene ersten naiven Photographien vermochten so rührend wahr zu sein -, diese stellt einem wirklich, als sähe man's mit den Augen seiner Mutter ein für alle Mal, das junge schöne Gesicht vor in dem ernsten, kaum auflächelnden Vorgefühl unbekannter kühner Ereignisse -;" (121)

Es ist offenbar jenes "kaum auflächelnde Vorgefühl unbekannter kühner Ereignisse", das Rilke an diesem Bild bewundert. In dieser Formulierung sind mehrere Elemente gehäuft, die sprachlich den Augenblick "davor" gestalten. Die Ereignisse sind noch "unbekannt", noch "namenlos" (122), sie reichen sich noch nicht dar zum Erleben. Ist bereits das Lächeln Ausdruck des Augenblicks "davor", so handelt es sich hier um ein erst beginnendes Lächeln: "a u f-lächelnd", dazu ist es ein "k a u m auflächelndes Vorgefühl".
Dieses Daguerreotyp ist Gegenstand eines Gedichtes geworden, in dem wir die gleichen Gedanken vorfinden wie in der eben zitierten Briefstelle:

"Jugend-Bildnis meines Vaters"

"Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung,
und vor der vollen schmückenden Verschnürung
der schlanken adeligen Uniform
der Säbelkorb und beide Hände -, die
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.

Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden.
Und alles andere mit sich selbst verhängt
und ausgelöscht als ob wirs nicht verständen
und tief aus seiner eignen Tiefe trüb -.

Du schnell vergehendes Daguerreotyp
in meinen langsamer vergehenden Händen." (123)

Dieses Gedicht ist insofern ein Sonderfall, als der Augenblick "davor" bereits im Bild vorgegeben ist. Aus der Briefstelle sowie aus der Tatsache, daß Rilke gerade dieses Bild in einem Gedicht behandelt, geht hervor, daß dieses Daguerreotyp wegen des Augenblicks "davor", den es festhält, für Rilke von besonderer Bedeutung ist.
Bereits das Wort "Traum" deutet auf ein Zukünftiges hin, und die Stirn ist "wie in Berührung/ mit etwas Fernem". Im Zusammenhang mit dem Begriff: "enorm viel Jugend" ist dieses "Ferne" zeitlich zu verstehen. Dieses Zukünftige jedoch ist in seinen Umrissen noch nicht deutlich erkennbar, es ist noch unbestimmt, was die abstrakte und nicht spezifizierende Formulierung "etwas Fernes" zeigt. So ist es auch nur im "Traum" zu erahnen. Auch hier handelt es sich um ein erstes Betroffensein von Zukünftigem, um eine erste "Berührung" mit "etwas Fernem". Die Blickrichtung auf das Künftige hin,

wenn es auch noch nicht zu fassen ist, kommt in dem Verb "abwarten" zum Ausdruck. So ist aus dem Gesicht des jungen Mannes das "kaum auflächelnde Vorgefühl unbekannter Ereignisse" abzulesen. (124) Die Hände sind "die Fernes greifenden", und sie sind "nun fast nicht mehr sichtbar". Der Gegensatz zwischen Deutlichem und Trübem im Bild wird ins Zeitliche transponiert. "Sichtbar", wirklich gegeben sind die Hände. Wo Rilke aber von dem "Fernen" spricht, gebraucht er ein "wie" oder ein "als ob". Damit wird klar ausgesagt, daß sich das Ferne zwar andeutet, nicht aber gegeben ist. Rilke unterscheidet so klar zwischen dem, was wirklich erfahrbar ist und dem, was auf einem subjektiven Eindruck beruht, was nur erahnt werden kann. Gegeben ist der Augenblick "davor", während die "künftigen Ereignisse" noch "unbekannt" sind. Die Gegenwart auch dieses Gedichtes wird nicht aus sich selbst verstanden; ihr Wesen wird bestimmt aus dem in ihr noch nicht Gegebenen, auf das sich der Blick richtet und das erwartet wird. Durch diese Art der Darstellung, durch diese Perspektive wird die Gegenwart, der Augenblick "davor", als unerfüllte Gegenwart bestimmt. Unter diesem Aspekt sei nun kurz das Gedicht "Früher Apollo" betrachtet.

Früher Apollo

"Wie manches Mal durch das noch unbelaubte
Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz
im Frühling ist: so ist in seinem Haupte
nichts was verhindern könnte, daß der Glanz

aller Gedichte uns fast tödlich träfe;
denn noch kein Schatten ist in seinem Schaun,
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe
und später erst wird aus den Augenbraun

hochstämmig sich der Rosengarten heben,
aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst
hintreiben werden auf des Mundes Beben,

der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend
und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend
als würde ihm sein Singen eingeflößt." (125)

Diesem Gedicht liegt eine antike Plastik zugrunde, ein Jünglingskopf. So ist auch in diesem Falle der Augenblick "davor" bereits vorgegeben. Ulrich Haus-

mann schreibt mir Recht: "Es kommt dem Dichter darauf an, einen Zustand zu kennzeichnen, den er in diesem Kopf besonders erlebt hatte, den Zustand des "Noch" beziehungsweise des "Noch-Nicht" im Gegensatz zum "Später", den Zustand des Jünglings an der Schwelle der Reife gegenüber dem des gereiften Mannes. So ist das "Früher Apollo" der Überschrift zu verstehen. Der Ton liegt unbedingt auch entscheidend auf dem ersten Bestandteil derselben. Die Hervorhebung des Wortes "noch" im Verlaufe des Gedichtes fügt sich dem an.." (126) Im Zusammenhang mit den vielen Gedichten, in denen Rilke den Augenblick oder das Stadium "davor" darstellt, ist es nicht erstaunlich, daß Rilke gerade diesen Jünglingskopf zum Gegenstand eines Gedichtes gemacht hat. Die ganze Art der Darstellung zeigt, daß es Rilke nicht um den Jünglingskopf an sich geht, sondern um das "Davor", das er verkörpert. So sieht Rilke in diesem Kopf etwas objektiviert, was ihn in diesen Jahren beschäftigt: die Problematik des "davor", die wir bisher anhand einiger Gedichte aufzuzeigen versuchten. Uns soll hier die Frage beschäftigen, warum Rilke gerade den "Frühen Apollo" dargestellt hat, es geht uns um die Interpretation des "davor" selbst. Der Frühlingsmorgen vermag nur deshalb so hell und stark durchzuscheinen, weil das Gezweig "noch unbelaubt" ist. Auch im Sommer wird der Himmel scheinen, jedoch wird dieser Schein dann wegen des Laubes nicht mehr in seiner vollen Kraft erkennbar sein. Wie durch das "noch unbelaubte Gezweig" der Frühlingsmorgen durchsieht,

"so ist in seinem Haupte
nichts was verhindern könnte, daß der Glanz
aller Gedichte uns fast tödlich träfe;"

Apollo ist der Gott des Sanges und der Dichtkunst. Hier jedoch ist er der noch nicht singende. Sein Sang ist noch nicht realisiert, er ist noch als höchste Potenz in dem Kopf angestaut. Das macht seine "fast tödlich" wirkende Ausstrahlungskraft aus. "A l l e" noch nicht ausgesprochenen Gedichte strahlen so aus diesem Kopf. Diese Ausstrahlungskraft ist noch durch nichts getrübt: Wie noch kein Laub den Schein des Frühlingsmorgens mildert, so heißt es von dem Gott: "denn noch kein Schatten ist in seinem Schaun". Diese Aussage aber impliziert, daß später in dem Schaun ein Schatten sein wird, der den Glanz mildert und trübt. Hinter diesen Worten steht die Aussage, daß die Erwartung und die Möglichkeit von vornherein jede Verwirklichung übertreffen. Im Augenblick "davor" sind noch alle Möglichkeiten ganz gegeben; ihnen gegenüber können sie späteren Verwirklichungen nur eine Verarmung bringen. So ist das ideale Gedicht nur als Möglichkeit und in der Erwartung zu fassen, also im Augenblick "davor". Ganz dem entsprechend war auch in den bisher in diesem Kapitel untersuchten Gedichten im Augenblick "davor" die Einsicht in die Möglichkeit des Glücks,

der Erfüllung gegeben, so etwa in dem Gedicht "Ein Frühlingswind", wo die Möglichkeit erkannt und dargestellt wurde, daß das Schicksal, das, "was wir sind", uns anträte. Dies ist der positive Aspekt dieser Gedichte, der jedoch zumeist, mehr oder weniger deutlich, mit der Einsicht verknüpft ist, daß wegen der menschlichen Unzulänglichkeit diese Möglichkeit des Glücks nicht realisiert wird, daß der Mensch die Fülle, die er im Augenblick "davor" erkennt und in der Entbehrung erlebt, nicht zu bewältigen vermag.
Was auf der Ebene es Erlebens gilt, trifft auch zu auf der des dichterischen Sagens. Das noch nicht gegebene Glück, die kommende Fülle, ist noch sagbar; die Fülle selbst als gegebene kann, wie sie dem Menschen nicht erlebbar ist, auch nicht in Worte gefaßt werden, sie ist auch in dieser Hinsicht "Übermaß" (127), ihr Glanz würde tödlich treffen. Es ist für Rilke eine Frage der Lauterkeit, die Fülle, die nicht voll erlebbar ist, auch nicht als Erlebtes, Eigentliches, darzustellen. Wie sie nur in der Entbehrung erlebt werden kann, ist sie sprachlich nur mit dem Mittel uneigentlicher Darstellung zu fassen. Diesem Problem der uneigentlichen Darstellung werden wir anschließend ein eigenes kleines Kapitel widmen.
Um dem Erfordernis der Deskription zu genügen, seien nun noch einige Gedichte erwähnt, die den Augenblick "davor" darstellen, die jedoch nicht eingehend interpretiert werden sollen, da eine nähere Untersuchung zu dem bisher Gesagten nichts Neues mehr erbringen würde.

Das gesamte Gedicht: "Auszug des verlorenen Sohnes" ist Darstellung des Augenblicks "davor":

"Nun fortzugehn von alledem Verworrnen
das unser ist und uns doch nicht gehört,.....
Und dann noch fortzugehn, Hand aus Hand,
als ob man ein Geheiltes neu zerrisse,
und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse,....

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?" (128)

Das ganze Gedicht besteht aus einer Reihung von "um..zu"-Sätzen, die auf ein Künftiges hinweisen, und so ist das Verb "fortgehn", das dreimal steht, das entscheidende Wort in diesem Gedicht. So wird die Frage nach dem "Wohin" gestellt; sie bleibt unbeantwortet. Das Zukünftige, dem der "Sohn" zustrebt, ist das "Ungewisse", wenn auch der Sohn auf ein "neues Leben" hofft. Das Gedicht endet mit einer Frage, die offen bleibt: "Ist das der Eingang eines neuen Lebens?" So wird auch hier bereits im Augenblick "davor" durch die

Art der Darstellung das spätere Scheitern transparent.

Die letzte Strophe des Gedichtes: "Selbstbildnis aus dem Jahre 19o6" lautet:

"Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammengefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant." (129)

Auch dieses "Selbstbildnis" wird nicht aus sich heraus verstanden; es wird daran besonders das gesehen und dargestellt, was auf ein Zukünftiges hinzudeuten scheint. Es ist bezeichnend, daß das "Ernste, Wirkliche",der Zukunft zugeordnet wird. Dieses "Wirkliche" ist noch nicht gegeben, es ist erst "nur geahnt". Das "als ob" scheidet so streng zwischen dem wirklich Vorhandenen und dem nur Gedachten, Erwünschten oder Erahnten. So steht das "Wirkliche" im Konjunktiv, das wirklich Gegebene, das den "zerstreuten Dingen" entspricht, wird im Gedicht indikativisch und direkt dargestellt. Diese indikativisch ausgesagte Realität aber ist vom Inhalt und Wesen her noch nichts "Ernstes, Wirkliches", da dieses doch erst "von fern" geplant scheint. Ganz ähnlich ist das Gedicht: "Die Erblindende" aufgebaut, dessen Titel wiederum schon den Augenblick "davor" fixiert. Die beiden letzten Strophen dieses Gedichtes lauten:

".....Sie ging den andern nach,
verhalten, so wie eine, welche gleich
wird singen müssen und vor vielen Leuten;
auf ihren hellen Augen die sich freuten
war Licht von außen wie auf einem Teich.

Sie folgte langsam und sie brauchte lang
Als wäre etwas noch nicht überstiegen;
und doch: als ob, nach einem Übergang,
sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen." (13o)

Die Substantivierung des Partizips Präsens eines Ingressivums bezeichnet den Augenblick "davor": diese Frau ist noch nicht völlig erblindet, ihre Sehkraft ist jedoch schon weitgehend geschwunden. So geht sie "verhalten", sie "folgt" den andern "langsam". Dieses Schwinden der Sehkraft ist der negative Aspekt des Erblindens. Am Ende des Gedichtes eröffent sich plötzlich ein positiver Aspekt: "und doch:". Dieser Umschwung wird vorbereitet in dem Bild des"Übersteigens". In ihm kommt zum Ausdruck, daß der augenblickliche Zustand des

Halb-erblindet-Seins" ein "Übergang" ist. Der Gang dieser Frau unterscheidet sich von dem der Sehenden durch die Vorsicht und Behutsamkeit. Diese Leichtigkeit des Ganges weckt den Eindruck: "als ob, nach einem Übergang/ sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen." In diesem "Fliegen" kommt die Vorstellung zum Ausdruck, daß die völlig Erblindete, der die Außenwelt gewissermaßen entzogen ist, an die dingliche Umwelt nicht mehr gebunden ist. Dieses gegenüber dem "Gehen" positivere "Fliegen" wird jedoch der Zukunft zugeordnet: "nach einem Übergang" - darüber hinaus wird dieser Gedanke einer möglichen neuen Freiheit der völlig Erblindeten durch das "als ob" klar als subjektiver Eindruck bestimmt. Auch in diesem Falle, wo der Zeitablauf an sich eine Wende ins Negative bringen würde, ist der gegenwärtige Augenblick nicht heil; auch hier wird die Gegenwart als Übergang verstanden, der gegenüber dem erwarteten Endzustand ungenügend ist, wobei es auch in diesem Falle als fraglich dargestellt wird, ob sich die Erwartungen für die Zukunft, die aus dem gegenwärtigen Ungenügen erwachsen, erfüllen werden.

Die Problematik des "Davor" und "Danach" in Rilkes Spätwerk

Das Problem des "fruchtbaren Augenblicks", wie es bisher gefaßt wurde, gibt es in Rilkes Spätwerk, vor allem in den Duineser Elegien und den Sonetten an Orpheus, nicht. Es werden nicht mehr, wie in den "Neuen Gedichten", ganze Gedichte von einem als erfahren dargestellten Augenblick bestimmt. Die Problematik jedoch, die sich bisher aus der Interpretation des zur Darstellung gewählten Augenblicks ergab, ist von großer Bedeutung auch für Rilkes Spätwerk; in einer Reihe von späten Gedichten wird sie explizit dargestellt. Diese Gedichte sollen im folgenden untersucht werden.

Das "Herz aus Schwäche" (131)

"O wie dich, Herz, vom ersten Augenblicke
das Übermaß des Daseins übertraf.
Du fühltest auf. Da türmte sich vor dir
zu Fühlendes: ein Ding, zwei Dinge, vier
bereite Dinge. Schönes Lächeln stand
in einem Antlitz. Wie erkannt
sah eine Blume zu dir auf. Da flog
ein Vogel durch dich hin wie durch die Luft.
Und war dein Blick zu voll, so kam ein Duft,

und war des Dufts genug, so bog ein Ton
sich dir ans Ohr.... Schon
wähltest du und winktest: dieses nicht.
Und dein Besitz ward sichtbar am Verzicht.
Bang wie ein Sohn ging manches von dir fort
und sah sich lange um, und sieht von dort,
wo du nicht fühlst, noch immer her. O daß
du immer wieder wehren mußt: genug,
statt m e h r zu rufen, statt Bezug
in dich zu reißen, wie der Abgrund Bäche ?
Schwächliches Herz. Was soll ein Herz aus Schwäche ?
Heißt Herz-Sein nicht Bewältigung ?

Dieses Gedicht enthält die gleichen Gedanken, die wir aus dem oben (S. 56) zitierten Prosastück" Richtung zur Zukunft" kennen. Der Mensch vermag die Aufgabe, die ihm durch das "zu Fühlende" gestellt wird, nicht zu leisten. Der "Abgrund", der "Bäche" in sich reißt, ist wiederum eine Abwandlung des Bildes von Form und Ausguß. Würde es dem Menschen gelingen, Form diesem Ausguß zu sein, wäre er erfüllt. Der Mensch aber ist nicht offen genug, es ist nicht "Offenheit eines Morgens" in der "Luft seines Herzens" (133), daher ist dieses "zu Fühlung" (134) sich Darbietende für ihn "Übermaß", das er nicht zu fassen vermag. So geht das, was sich ihm bereit darbietet, "riesig" über ihn "hinaus" (135). Schuld daran ist das "Herz aus Schwäche", das immer "wehrt: genug", das "wählt" und "winkt: dieses nicht", es ist der "abmuternde Aufblick" (136), mit dem der Mensch das sich ihm zu Fühlung Darbietende "schreckt" (137). Da er die bestehende Möglichkeit nicht realisiert, wird sein "Besitz" sichtbar am "Verzicht", wird die "Möglichkeit des Glücks" "U n - möglichkeit":

"Dies ist Besitz: daß uns vorüberflog
die Möglichkeit des Glücks. Nein, nicht einmal.
U n - möglichkeit sogar;" (138)

Dieses sich Darbietende ist nicht statisch, es ist eingespannt in den Ablauf der Zeit. Das kommt auch in diesem Gedicht deutlich zum Ausdruck:

"Bang wie ein Sohn ging manches von dir fort
und sah sich lange um, und sieht von dort,
wo du nicht fühlst, noch immer her."

Diese Verse treffen genau die Problematik des Augenblicks "danach". So hieß es in dem Gedicht "Kindheit" von dem "so Verlorenen:" noch mahnt es uns,

vielleicht in einem Regnen". (139) Selbst wenn das "so Verlorne", das "bang wie ein Sohn" von dem Menschen "fortging", im Augenblick "danach" erkannt wird, ist es nicht mehr zu "fühlen", ist es nur noch in der Entbehrung zu erleben. Hier wird ganz deutlich, daß zwischen dem Augenblick "davor" und dem "danach" nicht der erfüllte Augenblick liegt, wie man zunächst annehmen konnte: die Fülle ist nur faßlich im Augenblick "davor" als Möglichkeit und im Augenblick "danach" als versäumte Möglichkeit, also in der Entbehrung; wirklich gegeben ist sie dem Menschen nicht, geht sie doch "immer wieder riesig" über ihn "hinaus" (14o), da der Mensch nicht offen genug ist, um sie in sich zu enthalten. So ist der erfüllte Augenblick gewissermaßen eine ausgesparte Stelle. Dieser Gedanke kommt in folgendem Gedicht zum Ausdruck:

"Oft in dem Glasdach der verdeckten Beete
erscheint ein andrer Raum als Spiegelung
wie jener, der uns hier entgegenwehte:
ein künftiger, der an Erinnerung

sich fortgiebt, ohne uns gewährt zu sein.
Wie eingeschränkt ist alles uns Verliehene." (141)

Rilke wählt also nicht willkürlich immer wieder die Augenblicke "davor" und "danach" zur Darstellung, er spart den Augenblick der Fülle, der ja eigentlich zwischen dem "davor" und dem "danach" liegen müßte, nicht willkürlich aus, sondern was Rilke aussagen will, ist die Tatsache, daß es diesen erfüllten Augenblick nicht gibt, daß jeder Augenblick arm und unerfüllt ist, da die Fülle immer nur als noch Ausstehendes oder als Versäumtes, nicht aber als Gegebenes, "Gewährtes" zu erleben ist, und zwar weil das menschliche Herz ein "Herz aus Schwäche" ist. So heißt es in einem anderen Gedicht:

" O aufgelehnte Welt
voll Weigerung. Und atmet doch den Raum,
in dem die Sterne gehen. Siehe, dies
bedürfte nicht und könnte, der Entfernung
fremd hingegeben, in dem Übermaß
von Fernen sich ergehen, fort von uns.
Und nun geruhts und reicht uns ans Gesicht
wie der Geliebten Aufblick; schlägt sich auf
uns gegenüber und zerstreut vielleicht
an uns sein Dasein. Und wir sinds nicht wert." (142)

In der ersten Elegie heißt es ganz ähnlich:

" Es hob
sich eine Woge heran im Vergangenen, oder,
da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,
gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag.
Aber bewältigtest du's. Warst du nicht immer
noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles
eine Geliebte dir an?" (143)

Die "Schwäche" des menschlichen Herzens ist das Besitzen-, das Festhalten-Wollen, das immer wieder angesichts der nicht aufzuhaltenden Vergänglichkeit enttäuscht werden muß, es ist die Abwehr alles Unangenehmen, das die Zukunft möglicherweise bringen könnte, es ist das "Mißverstehn", das "Wollen, es solle etwas sein, was es nicht w a r" (144), es sind all die falschen Formen, die dem vorgegebenen Ausguß nicht entsprechen. Dies aber führt dazu, daß der jeweils gegebene Augenblick immer arm und unerfüllt ist:

"Die Unlust, dieser Gegenwart Geschenk
hier hinzunehmen, ohne daß zugleich
sich Zukunft zusagt. Nächstes. Sei's auch nur
als Raum, um das Empfangene zu erinnern." (145)

So ist dem Menschen das Glück, die Fülle, immer nur als ein nicht Gegebenes erfahrbar, aus der Situation des Gegenüber. Diesem "Gegenüber-Sein" wollen wir uns nun zuwenden, und zwar in seinem zeitlichen Aspekt.

Das "Gegenüber-Sein" (146)

Das "Gegenüber-Sein", die Trennung, ist keine notwendige und unabänderliche Gegebenheit, sondern resultiert aus dem menschlichen Versagen:

"So wäre einer mit dem Blicke des Künstlers oder gar des
Freundes so erschöpfend und aufnehmend gewesen, daß er
nicht in der Besinnung an eine entschwundene Gestalt
zuerst lauter Verluste zu bedauern hätte. W i r h a b e n
d e r E i n z i g a r t i g k e i t i h r e r
A u g e n b l i c k e n i c h t e n t s p r o c h e n. (147)
Sie war, und indem wir sie anschauten, wählten wir einiges
und benahmen uns wie der Tod, der mehreres verloren gehen
läßt. - " (148)

Zu spät wird erkannt, daß die "Möglichkeit des Glücks" wirklich gegeben war. Im Erleben des Verlustes erst erkennt der Mensch, daß er der "Einzigartigkeit" der ihm gegebenen Augenblicke nicht entsprochen hat. Daß er diese Situation des "Gegenüber-Seins" selbst verschuldet hat, macht sie besonders schmerzlich.

"Wir könnten wissen. Leider, wir vermeiden;
verstießen lange, was uns nun verstößt." (149)

Da der Mensch dem "Auftrag" (15o), das "zu Fühlende" (151) in sich aufzunehmen, nicht gewachsen ist, da er die sich "zu Fühlung" darbietenden Dinge immer wieder "verstößt", bleibt er selbst immer verstoßen, denn der "Auftrag" ist jeweils an einen Augenblick gebunden. Ihn nicht erfüllt zu haben, der "Einzigartigkeit der Augenblicke nicht entsprochen" zu haben, ist später nicht mehr nachzuholen. Zu spät erkennt der Mensch den Auftrag des Augenblicks, dann nämlich, wenn er vorüber ist. Solche Texte in ihrer allgemeinen Formulierung machen deutlich, daß dieses "Verstoßen"-Sein die Situation des Menschen überhaupt ist oder aber als nicht "gewährte" erkannt wird, als nicht wahrgenommene Möglichkeit.

"Wir, vor Überflüssen stehen wir, Verschwendungen,
oder, plötzlich, vor z u wenig Dasein." (152)

Das rechte Maß ist dem Menschen nicht gegeben; das Zuviel, die Überflüsse, ist seinem Bedürfnis nicht gemäß, es kann ihn nicht erfüllen, da eine echte Erfüllung die genaue Entsprechung von Form und Ausguß voraussetzen würde, so sind diese "Überflüsse" "Verschwendungen". Das Zuwenig dagegen kann nicht erfüllen. Das durch den Sperrdruck betonte "z u" macht die Abweichung von dem rechten Maß deutlich. Genau zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig müßte das rechte Maß liegen. Das "plötzlich" stellt diesen Zusammenhang in die Zeit. Aus unserer Sicht darf man die "Überflüsse", die "Verschwendungen" interpretieren als die zukünftige den Menschen übersteigende "Möglichkeit", die er nicht zu realisieren vermag, das Zuwenig dagegen als die versäumte Möglichkeit, wie sie im Augenblick "danach" erkannt wird. So müßte auch zeitlich gesehen die Erfüllung in dem Moment des Umschlags vom Zuviel ins Zuwenig, als in der Gegenwart, liegen. Dieser Umschlag geht jedoch "plötzlich" vorstatten. Der Augenblick, in dieser Konsequenz begriffen, hat keine zeitliche Ausdehnung, die nötig wäre, damit man ihn bewußt, also reflektierend, fassen könnte. Das reflektierende Bewußtsein, das der Mensch hat, macht es so unmöglich, den Augenblick der Fülle als solchen zu erleben. Das Zeitbe-

wußtsein des Menschen sowie sein Besitzstreben, sein Versuch, den Augenblick zu erhaschen, führen dazu, daß er ihm entgeht, der Augenblick, der unmittelbar und unbewußt durchaus zu erleben wäre. Eine ganz ähnliche Stelle findet sich in der fünften Duineser Elegie:

"Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt -, umspringt
in jenes leere Zuviel.
Wo die vielstellige Rechnung
zahlenlos aufgeht." (153)

Auch hier würde die Erfülltheit in jener "unsäglichen Stelle" liegen. Gerade aber das "unsäglich" macht deutlich, daß diese Stelle nicht zu begreifen und daher nicht aussagbar ist. So ist auch das Verb "umspringen" hier etwa gleichbedeutend mit "überspringen", insofern, als diese Stelle im Gegensatz zu dem Zuwenig und dem Zuviel nicht gegeben ist. Das Zuwenig darf "rein" genannt werden, da es echt ist, wirklich. Man denke hier dan das Gedicht "Die Rosenschale", in dem das "Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen",das "mühsame Nirgends", positiv gesehen wurde, während das Laute, die scheinbare Fülle als etwas dargestellt wurde, das sich "vergißt": "Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber", als etwas, das unecht und damit unverbindlich ist. (154) Über den "Gesamtsinn der Strophe" schreibt Jacob Steiner: "Das Noch-nicht des Zuwenig ist ein Mangel; aber verglichen mit dem Nichtmehr an Erfülltsein des Zuviel ist es ein relativ positiver Wert. Die Strophe sagt also in bezug auf die Saltimbanques: Solange sie die Figur umgesetzt werden konnte. Und nun sie Virtuosen der Figur sind, hat sich das Fühlen verflüchtigt. Und das ist schließlich die Situation des Menschen schlechthin." (155) In unserem Zusammenhang läßt sich sagen, daß eben jene "unsägliche Stelle", in der die Erfülltheit möglich wäre, dem Menschen nicht gegeben ist; so gehört zu der Situation des Menschen schlechthin, daß er sich immer wieder im unerfüllten Augenblick "davor" oder "danach" sieht, und das, weil er seinen Auftrag, offen zu sein, nicht zu leisten vermag:

" Dann schlug eine Stunde-,
aber ich zählte zu spät, sie fiel mir vorüber.-" (156)

Folgende Verse sprechen von der Erfüllung, jedoch im Konjunktiv. Es ist bezeichnend, daß dieser nicht gegebenen Erfüllung im Gedicht expressis verbis die Situation des "davor" und "danach" entgegengesetzt wird als das dem Menschen wirklich Eigene:

"Nun sollen wir versagte Tage lange
ertragen in des Widerstandes Rinde;
uns immer wehrend, nimmer an der Wange
das Tiefe fühlend aufgetaner Winde.

.....
Natur ist göttlich voll; wer kann sie leisten,
wenn ihn ein Gott nicht so natürlich macht.
Denn wer sie innen, wie sie drängt, empfände,
verhielte sich, erfüllt, in seine Hände.

Verhielte sich wie Übermaß und Menge
und hoffte nicht noch Neues zu empfangen,
verhielte sich wie Übermaß und Menge
und meinte nicht, es sei ihm was entgangen,
verhielte sich wie Übermaß und Menge
mit maßlos übertroffenem Verlangen
und staunte nur noch, wie er dies ertrüge:
die schwankende, gewaltige Genüge." (157)

Da der Mensch der "Einzigartigkeit" der ihm gegebenen Augenblicke nicht "entspricht", muß er "versagte Tage lange ertragen", "hofft" er, "noch Neues zu empfangen", "meint" er, "es sei ihm was entgangen"; genau dies sind die Charakteristika für den Augenblick "davor" und "danach". Von der Erfüllung wird in diesem Text konjunktivisch gesprochen. Das Ungenügen, das der Augenblick "davor" und "danach" hervorruft, wird jeweils dem Gedanken der Fülle gegenübergestellt: " verhielte sich, erfüllt, in seine Hände - verhielte sich wie Übermaß und Menge"; Das Erleben der Fülle wäre nur möglich, wenn der Mensch wie das Tier oder die"Natur" alles bereit hinnähme. So aber kann der Mensch die Fülle zwar erkennen als noch ausstehende, erwartete, oder aber als versäumte, die ihm entgangen ist; erleben aber kann er sie nicht, sie ist ihm nicht gegeben, da sie "immer wieder riesig" über ihn "hinaus geht", weil das "schwächliche Herz" des Menschen sie nicht zu fassen vermag. Das ganze Gedicht ist auf die Schlußzeile hin gespannt, die dadurch besonderes Gewicht erhält: "die schwankende, gewaltige Genüge". Sie wäre jedoch nur unter einer nicht gegebenen Voraussetzung möglich, sie ist konjunktivisch ausgesagt. Damit aber wird das Leid des Gegenüber-Seins, der Unerfülltheit, das der Mensch immer wieder im Augenblick "davor" und "danach" erfährt, besonders schmerzlich bewußt. In diesen Augenblicken aber setzt er "Widerstand" entgegen, erst wenn es vorüber ist, erkennt er den Wert dessen, was er zunächst verstoßen hat. Nun aber ist es zu spät, der Zeitablauf

ist nicht umzukehren. Das "Hoffen , noch Neues zu empfangen" sowie die Meinung des Menschen, "es sei ihm was entgangen" erwachsen aus dem Ungenügen an der unerfüllten Gegenwart. Die Unmöglichkeit echter, erfüllender Kommunikation kommt in den folgenden Versen zum Ausdruck:

"O da strömen wir zu diesen Stellen,
drängen in die kleine Oberfläche
alle Wellen unseres Herzens,
Lust und Schwäche,
und wem halten wir sie schließlich hin?

Ach dem Fremden, der uns mißverstanden,
ach dem andern, den wir niemals fanden,
denen Knechten, die uns banden,
Frühlingswinden, die damit entschwanden,
und der Stille, der Verliererin." (158)

Die erste Strophe stellt den Versuch des Menschen dar, zu einer echten Kommunikation zu gelangen; dieser Versuch scheitert. In fünf syntaktisch einander ähnlichen Aussagen wird in der zweiten Strophe das Scheitern dargestellt. Kennzeichnend ist das Vokabular dieser Strophe: "mißverstehen, niemals finden, entschwinden, verlieren". Dieses Scheitern liegt einmal an den andern, die uns mißverstehen, zum andern aber auch am "wir" des Gedichtes, da "wir" es schließlich nicht denen "hinhalten", die uns verstehen könnten.

"O was ward mir Ausdruck eingesät,
daß ich, wenn dein Lächeln je gerät,
Weltraum auf dich überschaue.
Doch du kommst nicht, oder kommst zu spät." (159)

Wie in der zuvor zitierten Stelle die "Wellen unsres Herzens" verebben, da sie nicht auf ein Andres wirken können, so ist hier der "Ausdruck" umsonst, da der, für den er bestimmt ist, nicht, oder "zu spät" kommt. Diesem zeitlich begründeten Gegenüber-Sein entspricht das räumliche:

"Der Himmel, groß, voll herrlicher Verhaltung,
ein Vorrat Raum, ein Übermaß von Welt.
Und wir, zu ferne für die Angestaltung,
zu nahe für die Abkehr hingestellt." (160)

Eines der "Sonette an Orpheus" ist in unserem Zusammenhang von besonderer Bedeutung:

"Rufe mich zu jener deiner Stunden,
die dir unaufhörlich widersteht:
flehend nah wie das Gesicht von Hunden,
aber immer wieder weggedreht,

wenn du meinst, sie endlich zu erfassen.
So Entzognes ist am meisten dein.
Wir sind frei. Wir wurden dort entlassen,
wo wir meinten, erst begrüßt zu sein.

Bang verlangen wir nach einem Halte,
wir zu Jungen manchmal für das Alte,
und zu alt für das, was niemals war.

Wir, gerecht nur, wo wir dennoch preisen,
weil wir, ach, der Ast sind und das Eisen
und das Süße reifender Gefahr." (161)

In Parallelisierung mit den bisher behandelten Gedichten kann unter der "Stunde, die dir unaufhörlich widersteht," die der Begegnung, der Erfüllung, verstanden werden, der Moment, in dem "die Himmel in uns auf und nieder" gingen (162), wenn nicht, wie Rilke immer wieder betont,"das Schicksal riesig über uns hinaus"-ginge. Diese "Stunde" war in all den Gedichten, in denen der Augenblick "davor" dargestellt war, "flehend nah wie das Gesicht von Hunden". In den "Neuen Gedichten" heißt es vom Hund:

"um dennoch immer wieder sein Gesicht
hineinzuhalten, fast mit einem Flehen,
beinah begreifend, nah am Einverstehen" (163)

Aus der Nähe wird die Möglichkeit des "Einverstehens" erkannt; um so schmerzlicher ist es, daß diese Möglichkeit trotz der Nähe nicht realisiert wird: "aber immer wieder weggedreht", und gerade dann,"wenn du meinst, sie endlich zu erfassen". Das Begriffspaar "flehend nah - wieder weggedreht" erinnert deutlich an das in dem Gedicht "Die Genesende": "manchmal fast zu fassen - und dann wieder weit hinausgestreut". In beiden Fällen kommt es zu einer großen Nähe, nicht aber zu einer Begegnung. Die Nähe erweckt Hoffnung, die dann sogleich

enttäuscht wird, sie macht das Nicht-zustande-Kommen der Begegnung, der Erfüllung, besonders schmerzlich bewußt. Auch hier handelt es sich um Künftiges, "das an Erinnerung sich fortgiebt, ohne uns gewährt zu sein." (164) Wo wir glauben, "erst begrüßt zu sein", sind wir bereits "entlassen". Für das Künftige, das die Möglichkeit der "schwankenden, gewaltigen Genüge" (165) enthält, sind wir zu "jung", für das Vergangene sind wir zu "alt", oder aber, wie es im Sonett heißt: "wir zu Jungen manchmal für das Alte/ und zu alt für das, was niemals war." In jedem Falle besteht im rechten Moment nicht die Entsprechung von dem "Ich" und der aufzunehmenden, zu erlebenden Wirklichkeit: Ist die Möglichkeit der Erfüllung gegeben, verschließt sich der Mensch; erst wenn die Möglichkeit nicht mehr gegeben, wenn sie versäumt ist, öffnet er sich. Dann aber ist es zu spät, und der Mensch bleibt unerfüllt:

"Wir könnten wissen. Leider, wir vermeidens;
verstießen lange, was uns nun verstößt." (166)

Wie Form und Ausguß zusammengehören, so ist nicht nur das Ich um das Einssein bemüht, auch die Dinge sind es. Sie sind "flehend nah" (167), und die Zukunft möchte die "kommende" sein (168). Wenn sie uns nicht antreten kann, da wir uns ihr verschließen, geht sie von uns fort, "bang wie ein Sohn", und "sieht von dort", wo wir nicht fühlen, "noch immer her". Aus dieser Perspektive spricht das folgende Gedicht aus dem Jahre 1924. Hier wird die gesamte bisher dargelegte Problematik sichtbar, und so bedarf das Gedicht an dieser Stelle keines Kommentars mehr:

"Ach, im Wind gelöst,
wieviel vergebliche Wiederkehr,
Manches, was uns verstößt,
tut hinterher,
wenn wir vorüber sind,
ratlos die Arme auf.
Denn es giebt keinen Lauf
zurück. Alles hebt uns hinaus,
und das spät offene Haus
bleibt leer." (169)

Mittel uneigentlicher Darstellung

Bei der Darstellung des Augenblicks "davor" und"danach" ging es im wesentlichen um ein noch nicht oder nicht mehr Gegebenes. Zwar war in all diesen Gedichten ein Augenblick als erlebt dargestellt, allein die Zeitbestimmungen "noch" oder "noch nicht" ließen erkennen, daß dieser erlebte Augenblick nicht aus sich verstanden wurde, sondern gekennzeichnet war von dem Erlebnis des Verlustes eines Früheren sowie der Erwartung eines Künftigen. In all diesen Gedichten empfand das Ich Ungenügen an der Gegenwart, am gegebenen Augenblick, die Fülle erlebte es in der Entbehrung als noch ausstehende oder versäumte. So wurde in den meisten dieser Gedichte die Fülle durchaus dargestellt, jedoch immer deutlich als ein nicht wirklich Gegebenes, mit sprachlichen Mitteln uneigentlicher Darstellung. Die wichtigsten dieser Mittel, die in den Gedichtinterpretationen vereinzelt zur Sprache kamen, seien hier noch einmal kurz zusammengestellt.

Aus dem Zyklus "Neue Gedichte" seien zunächst all die für Rilke so kennzeichnenden Wörter aufgeführt, die in sich bereits ein sachlich Abwesendes aussagen:

noch unbelaubt	(17o)
niegebraucht	(171)
das Verlorne	(172)
das Nichtgesagte	(173)
ungefühlte Lüste	(174)
niegeliebt	(175)
das niegeglaubte Tier	(176)
das noch Ungetane	(177)
das Nichtmehrfassen	(178)
das so Verlorne	(179)
die Langvergangne	(18o)
die Fortgeliehene	(181)
das Entfernte	(182)
das noch Unerlernte	(183)
die Kindgewesene	(184)
Nichtmehrgetragnes	(185)
ungelächelte Verführung	(186)
das Niebewegte	(187)
das Gewesene	(188)
das Ausgesparte	(189)
das unerprobte Sein	(19o)
das Leere	(191)
das Niemals-Gebenkönnen	(192)

Als ein weiteres Mittel, etwas nicht Gegebenes darzustellen, sei hier der häufige Gebrauch der Konjunktivs genannt.

"daß man endlich in dem Tagebuch
einen Anfang fände, der nicht schon
unterm Schreiben sinnlos wird und Lüge,
und ein Blatt von einer Rose trüge
in dem schweren leeren Medaillon." (193)

"Und sie geht gelassen drüber hin,
müde, mit den schönen blinden Händen
welche wissen, daß sie es nicht fänden." (194)

"Wären wirs doch. So wären wir zuhaus." (195)

"Ach, wer Musik in einem Spiegel sähe,
der sähe dich und wüßte wie du heißt." (196)

"Wir könnten wissen. Leider, wir vermeidens" (197)

Bereits diese wenigen Beispiele zeigen, wie gerade Verben, die an sich die Begegnung, die Erfüllung, aussagen, im Konjunktiv stehen: "finden", "zuhaus sein", "sehen", "wissen", "wissen wie du heißt". Der Gebrauch des Konjunktivs macht deutlich, daß die Erfüllung nicht wirklich gegeben ist. Bezeichnend in diesem Zusammenhang sind die Begriffspaare: "kommen - gehen", "manchmal fast zu fassen- und dann wieder weit hinausgestreut" (198), "flehend nah wie das Gesicht von Hunden - aber immer wieder weggedreht" (199); sie sparen den Moment der Begegnung aus, sie bestimmen ihn von außen, indem sie nah an ihn heranführen. Der Moment der Begegnung aber wird selbst nicht realisiert.
Weiterhin ist auf den häufigen Gebrauch von Wörtern wie "fast" und "beinah" hinzuweisen:

"beinah begreifend, nah am Einverstehn" (2oo)

"manchmal fast zu fassen" (2o1)

"Lächeln..., beinah Gesicht
dieser gelockten Gelände." (2o2)

"dieses beinah innerliche Licht" (2o3)

Diese Bestimmungen führen nah an die Erfüllung heran, kennzeichnen sie jedoch klar als nicht oder noch nicht gegeben. Wegen dieser Nähe ist die Fülle als Möglichkeit durchaus zu erkennnen; dies aber macht zugleich ihre Abwesenheit umso schmerzlicher bewußt. Wie durch den Gebrauch des Konjunktivs wird durch Begriffe wie "beinah" oder "fast" eine Wirklichkeit "schön versagt". (2o4) So wird in beiden Fällen diese Wirklichkeit ausgesagt, sie wird vor Augen gestellt, jedoch als nicht Gegebenes. Die gleiche Funktion haben die Zeitbegriffe "noch nicht" und "nicht mehr", die wir in den bisher interpretierten Gedichten immer wieder vorgefunden haben. Auch das "(eben) noch" oder "kaum erst" sind Ausdruck des Ungenügens am gegenwärtigen Augenblick", wenn in ihm auch in diesem Falle noch etwas von dem weitgehend Entzogenen und schon etwas von dem Künftigen gegeben ist; in beiden Fällen wird der hohe Grad, die Fülle, nur in der Entbehrung erlebt. Abschließend sei auf das Bild von Form und Ausguß hingewiesen, dem wir im Verlauf der Untersuchung häufig begegnet sind. Als gegeben hat Rilke immer die leere, den Ausguß entbehrende Form dargestellt, während der Ausguß selbst, die Erfüllung, immer als nicht gegeben, nur erwartet oder aus dem Negativ der Form erschlossen dargestellt wird. (2o5)

Der Tod

In dem bereits untersuchten Prosastück aus dem Jahre 1914: "Richtung zur Zukunft" hieß es:

> "Daß dir des Fremden nichts zukomme, immer schon Deiniges tiefvertraulich dich anträte: Verwandtes, ein verstoßender Sohn: so komme dein Tod dir in die endlichen Arme." (2o6)

Dieser Text handelt nicht letzlich vom Tode, sondern von der Zukunft, und der Tod wird zusammen mit anderem als ein Zukünftiges betrachtet. So kann das Problem des Todes in Rilkes Dichtung, das Gegenstand mehrerer Einzeluntersuchungen in der Rilke-Literatur war, hier nicht übergangen werden. (2o7) Es kann jedoch hier nur aus unserer besonderen Sicht untersucht werden, so daß manche Fragen, die sich dabei stellen, nicht behandelt werden können, wenn sie nicht zu unserem Thema gehören. Vielmehr soll sich in diesem Kapitel die Stimmigkeit und Folgerichtigkeit der Probleme in Rilkes Werk erweisen. Es wird sich zeigen, daß das Problem des Todes, der für den Menschen ein Zukünftiges ist, sich klar in die Zusammenhänge der Problematik des Augenblicks "davor" einfügt.

Rilkes Forderung an den Menschen, dem Zukünftigen "offen" zu sein, gilt auch in bezug auf den Tod, der jedem Menschen bevorsteht. Wie aber der Mensch das Zukünftige immer wieder "schreckt" durch den "abmunternden Aufblick" (2o8), so möchte er

auch die Wirklichkeit des ihm bevorstehenden Todes nicht wahrhaben:

> "Nur weil wir den Tod ausschließen in einer plötzlichen Besinnung, ist er mehr und mehr zum Fremden geworden, da wir ihn im Fremden hielten, ein Feindliches." (2o9)

Eine Stelle aus einem Brief an Lotte Hepner sei trotz ihrer Länge hier zitiert, da sie für unseren Zusammenhang wichtig ist:

> "Könnte man die Geschichte Gottes nicht behandeln als einen gleichsam nie angetreten Teil des menschlichen Gemütes, einen immer aufgesparten, schließlich versäumten, für den eine Zeit Entschluß und Fassung da war, und der dort, wohin man ihn verdrängt hatte, nach und nach zu einer Spannung anwuchs, gegen die der Antrieb des einzelnen, immer wieder zerstreuten und kleinlich verwundeten Herzens kaum noch in Frage kommt.
> Sehen Sie, und so ging es nicht anders mit dem Tod. Erlebt, und doch von uns nicht erlebbar, uns immerfort überwissend und doch von uns nie recht zugegeben, den Sinn des Lebens kränkend und überholend von Anfang an, wurde auch er, damit er uns im Finden dieses Sinnes nicht beständig unterbräche, ausgewiesen, hinausgedrängt, er, der uns wahrscheinlich so nahe ist, daß wir die Entfernung zwischen ihm und der inneren Lebensmitte in uns gar nicht feststellen können, er wurde ein Äußeres, täglich Ferngehalteneres, das irgendwo im Leeren lauerte, um, in bösartiger Auswahl, den und jenen anzufallen-; mehr und mehr stand der Verdacht wider ihn, daß er der Widersacher sei, der unsichtbare Gegensatz in der Luft, der, an dem unsere Freuden eingehen, das gefährliche Glas unseres Glückes, aus dem wir jeden Augenblick können vergossen werden. Gott und Tod waren nun draußen, waren Andere, und das Eine war unser Leben, das nun um den Preis dieser Ausscheidung menschlich zu werden schien, vertraulich, möglich, leistbar, in einem geschlossenen Sinn das Unsrige. Daaber in diesem gewissermaßen für Anfänger eingerichteten Lebenskurs, in dieser Lebensvorklasse, der zu ordnenden und begreifenden Dinge immer noch unzählige waren und zwischen gelösten Aufgaben und nur eben vorläufig übersprungenen, nie ganze strenge Unterschiede gemacht werden konnten, so ergab sich, selbst in dieser eingeschränkten Fassung, kein gerader und zuverlässiger Fortgang, sondern man lebte, wie es kam, von wirklichen Erträgen und Fehlersummen und aus allem Ergebnis mußte endlich wiederum als Grundfehler eben diejenige Bedingung hervortreten, auf deren Voraussetzung dieser

ganze Daseinsversuch aufgerichtet war, indem nämlich aus jeder in Gebrauch genommenen Bedeutung Gott und Tod abgezogen schienen (als ein nicht Hiesiges, sondern Späteres, Anderwärtiges und Anderes), beschleunigte sich der kleine Kreislauf des nur Hiesigen immer mehr, der sogenannte Fortschritt wurde zum Ereignis einer in sich befangenen Welt, die vergaß, daß sie, wie sie sich auch anstellte, durch den Tod und durch Gott von vornherein und endgültig übertroffen war. Nun hätte das noch eine Art Besinnung ergeben, wäre man imstande gewesen, Gott und Tod als bloße Ideen sich im Geistigen fernzuhalten -: aber die Natur wußte nichts von dieser uns irgendwie gelungenen Verdrängung - blüht ein Baum, so blüht so gut der Tod in ihm wie das Leben, und der Acker ist voller Tod, der aus seinem liegenden Gesicht einen reichen Ausdruck des Lebens treibt, und die Tiere gehen geduldig von einem zum anderen - und überall um uns ist der Tod noch zu Haus und aus den Ritzen der Dinge sieht er uns zu, und ein rostiger Nagel, der irgendwo aus einer Planke steht, tut Tag und Nacht nichts, als sich freuen über ihn." (21o)

Unter "Tod" versteht Rilke nicht so sehr den Moment des Hinscheidens eines Menschens, sondern die Vergänglichkeit schlechthin: "Il y a de la mort dans la vie et cela m'étonne qu'on prétende l'ignorer: la mort, dont nous éprouvons l'impitoyable présence dans chaque changement auquel nous survivons parce qu'il faut apprendre à mourir lentement". (211) An Tolstoi bewundert Rilke, daß er imstande war, aus "dem Ganzen heraus zu denken und zu schreiben, aus einem Lebensgefühl, das vom feinverteiltesten Tode so durchdrungen war, daß er überall mit enthalten schien." (212) Der Tod des Menschen, die "Stunde des Sterbens" (213), ist nur eine "bestimmte Stelle jenes auffallendsten Wechsels" und "nur eine von unseren Stunden und keine ausnahmsweise". (214) So wirft Rilke dem Menschen vor, die Wirklichkeit des Todes "ausgewiesen, hinausverdrängt" zu haben, ihn aus "jeder in Gebrauch genommenen Bedeutung abgezogen" zu haben, Damit aber ist nicht nur der Moment des Hinscheidens zu etwas "Fremdem, Feindlichem" (215) geworden, "das irgendwo im Leeren lauert, um, in bösartiger Auswahl, den und jenen anzufallen", vielmehr führt dieser falsche und fehlerhafte "Daseinsversuch" dazu, daß jede Wirklichkeit dem Menschen fremd erscheint, als etwas Feindliches, das ihn "verstößt" oder ihm unzulänglich ist. In seinem falschen Glücksdenken, seinem Besitzen- und Festhalten-Wollen schließt der Mensch den Tod aus, "verdrängt" ihn, in dem Glauben, daß das Leben nun "um den Preis dieser Ausscheidung menschlich" würde, "vertraulich, möglich, leistbar". So schafft der Mensch eine Form, die dem vorgegebenen Ausguß nicht gerecht wird. So aber wird das Leben

nicht " in einem geschlossenen Sinn das Unsrige", sondern es "übertrifft" uns, es wird "Übermaß", das wir nicht zu fassen vermögen, es geht "immer wieder riesig über uns hinaus". (216) In allem erfährt der Mensch den Tod, die Vergänglichkeit; gerade das Festhalten-Wollen macht den Augenblick für den Menschen zu einem Problem. Dadurch aber erfährt er die Vergänglichkeit, wie Nicolaj Kusmitsch im "Malte" (217), um so intensiver, da er das Verfließen des Augenblicks unmittelbar erlebt. Dieser falsche Daseinsversuch, den Rilke hier beschreibt, führt zu der Unmöglichkeit einer echten Beziehung zwischen dem aufnehmenden Ich und der "zu Fühlung" (218) sich darbietenden Welt. Auch hinter dieser Briefstelle steht die Forderung, den Tod wieder mit einzuschließen, wieder "Entschluß und Fassung" für ihn zu finden, den "Verdacht" wider ihn zu überwinden. So ist auch diese Briefstelle, wie die bisher interpretierten Gedichte, Klage.Die Möglichkeit echten Daseins ist im Negativ zu erkennen, im Text aber ist sie nicht realisiert. In dieser Briefstelle wird ganz deutlich, daß wirkliches Dasein nicht durch ein Hinausdrängen des Todes, sondern durch sein Hineinnehmen " in die innere Lebensmitte in uns" möglich ist. So ist Glück nicht möglich im Ausweichen vor dem Leid, sondern im Durchstehen des Leids. In einem Brief an die Gräfin Alexandrine Schwerin schreibt Rilke am 16. Juni 1922:

> "Denn es ist undenkbar, daß dieses von jeher mögliche, vorgesehene und so oft an Menschen versuchte und verübte Leid untröstbar sei. Gerade dieses reift in sich den eigensten und süßesten Trost: gerade der größeste, naheste, dringendste menschliche Verlust reift ihn am sichersten. Gehen Sie auf den Grund dieser Innigkeit, haben Sie Vertrauen zu dem Furchtbarsten, statt Abwehr dawider, - es gibt sich dem, der trotzdem, wider so gewaltigen argen Anschein, vertrauen kann, als Einweihung zu erkennen. Durch das Verlieren, durch so großes, so unmäßiges Verlieren, sind wir so recht eigentlich eingeführt ins Ganze, der Tod ist nur ein unerbittliches Mittel, uns auch mit der uns abgekehrten Seite unseres Daseins (...) vertraut, vertraulich zu machen." (219)

Der Tod eines uns nahestehenden Menschen vermittelt uns, wie die ständige Erfahrung des "feinverteiltesten Todes" in allen Dingen (22o), nur unerbittlicher, die Einsicht, daß wir,"streng genommen, einander jeden Augenblick aufgeben und weiterlassen" müssen (221). Weil uns diese Einsicht einführt "ins Ganze, das aus Leben u n d Tod besteht," ist diese "furchtbare Wahrheit wahrscheinlich . auch zugleich unsere fruchtbarste und seligste." (222) Erst wenn wir das Leid ganz durchstehen, kann sich uns die "Identität von Furchtbarkeit und Selig -

keit" erweisen. (223) So heißt es in einem Brief aus dem Jahre 1923:

> "Que faut-il donc faire? Souffrir. Et cependant savoir, se rappeler souvent que cette souffrance est une souffrance bénie; qu'elle nous précède au royaume de la félicité. Malgré tout." (224)

Wie aus dem Leid einmal Seligkeit werden kann, zeigt sich auch in folgender Briefstelle, in der sich Rilke wiederum des Bildes von Form und Ausguß bedient:

> "Indem Sie Ihr Leid als ein namenloses, zuletzt doch nicht benennbares, ertrügen, bereiteten Sie ihm die Freiheit vor, in gewissen Momenten nicht nur Leid zu sein, sondern: (Fügung (wer kann es absehen): Vergünstigung. Derart eindeutige Schicksale haben ihren Gott und sind damit für immer von jenen komplikativen Geschicken unterschieden, deren Entbehrungen nicht tief genug sind und nicht genügend verbunden, um dem Ausguß einer so groß verantworteten Gestalt als Negativ zu dienen." (225)

Tief genug müssen die Entbehrungen sein, daß einmal die "groß verantwortete Gestalt" dem Menschen gegeben sein und ihn erfüllen könnte. Dafür aber ist die Leere, die Offenheit, unabdingbare Voraussetzung. Offenheit aber bedeutet Verzicht auf Wünsche und Erwartungen, Bejahung auch des Schrecklichen "Wider so gewaltigen argen Anschein", bedeutet Aufgeben des falschen Glücksdenkens, des Besitzen-Wollens. Aus der Sicht des in diesem Glücksdenken befangenen Menschen bedeutet das von Rilke geforderte Offensein etwas Furchtbares, es ist aber Voraussetzung zur echten Erfüllung und damit zur Seligkeit. So verstanden sind "Furchtbarkeit" und "Seligkeit" keine echten Gegensätze, sie bezeichnen aus verschiedener Sicht ein und dasselbe. Diese "Identität" jedoch zu erleben, setzt höchste menschliche Leistung voraus: wenn auch die Möglichkeit eingesehen wird, daß das Leid Seligkeit bedeuten kann, so wird dadurch das Leid nicht gemildert. Das dem Menschen eigene Glücksstreben ist auch bei Rilke, wenn es auch letztlich als falsch erkannt wird, durchaus stark. So ist in allen hier angeführten Texten das Leid das wirklich Gegebene, der Ausguß der Form aber, die "groß verantwortete Gestalt", ist das als möglich Erkannte oder das Erwartete. Nicht aus Trost, aus der Milderung des Leids, erwächst die Seligkeit, sondern aus dem völligen Durchstehen des "namenlosen"Leids. Auch die Preisung und "Rühmung" des Daseins, die an vielen Stellen des Spätwerks laut wird, ist kein Negieren des menschlichen Leids, sondern sie schließt es ein, ja, sie setzt es voraus. Das werden wir weiter

unten ausführlicher zu zeigen versuchen, wo es darum gehen wird, dem hier untersuchten Aspekt seinen Platz in der gesamten Dichtung Rilkes zuzuweisen.

II Der plötzliche Augenblick

Im zweiten Teil der Arbeit wird methodisch verfahren wie im ersten. Auch hier sollen zunächst eine Reihe von Gedichten aus Rilkes mittlerer Periode interpretiert werden. Die Probleme, die sich aus diesen Interpretationen ergeben, werden dann in einzelnen Kapiteln systematisch behandelt. Dabei wird Rilkes Spätwerk von besonderer Bedeutung sein.

Der plötzliche Augenblick in den "Neuen Gedichten"

"Todes - Erfahrung"

Wir wissen nichts von diesem Hingehn, das
nicht mit uns teilt. Wir haben keinen Grund,
Bewunderung und Liebe oder Haß
dem Tod zu zeigen, den ein Maskenmund

tragischer Klage wunderlich entstellt.
Noch ist die Welt voll Rollen, die wir spielen.
Solang wir sorgen, ob wir auch gefielen,
spielt auch der Tod, obwohl er nicht gefällt.

Doch als du gingst, da brach in diese Bühne
ein Streifen Wirklichkeit durch jenen Spalt
durch den du hingingst: Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald.

Wir spielen weiter. Bang und schwer Erlerntes
hersagend und Gebärden dann und wann
aufhebend; aber dein von uns entferntes,
aus unserm Stück entrücktes Dasein kann

uns manchmal überkommen, wie ein Wissen
von jener Wirklichkeit sich niedersenkend,
so daß wir eine Weile hingerissen
das Leben spielen, nicht an Beifall denkend". (226)

"Wir wissen nichts von diesem Hingehn, das
nicht mit uns teilt. -"

In diesem ersten Satz ist mit dichterischen Mitteln das Wesentliche von dem ausgesagt, was Rilke in dem eben zitierten Brief ausführlich und in Prosa über den Tod dargelegt hat. Statt "Tod" heißt es im Gedicht: "Hingehn". "Hingehn" hat einmal den Sinn von "Hinweggehen" in der Bedeutung des Verlassens einer Stelle. Zugleich aber wirft das "hin" die Frage nach dem "Wohin", dem Ziel, auf. Diese Frage jedoch bleibt bei Rilke unbeantwortet: "Wir wissen nichts von diesem Hingehn". Wenn wir auch nichts davon wissen, so ist das "Hingehn" ein allen bekanntes Faktum, das uns alle berührt, das nicht zu übersehen ist. Darauf weist das am Gedichtanfang unvermittelte Demonstrativpronomen: "dieses" hin. So hieß es in der eben zitierten Briefstelle, daß der Tod "erlebt, und doch, in seiner Wirklichkeit, uns nicht erlebbar", "uns immerfort überwissend" sei. Daß dieses "Hingehn" von dem Menschen erlebt wird, daß es Fragen aufwirft, die unbeantwortet bleiben, macht es zum Problem. So gelingt es dem Menschen nicht, den Tod "als bloße Idee sich im Geistigen fernzuhalten". Innerhalb des Zyklus der "Neuen Gedichte", in denen immer wieder, wie sich gezeigt hat, die Vergänglichkeit dargestellt wird, hat das Wort "Hingehn" eine weitere und allgemeinere Bedeutung als "Tod". So schrieb Rilke in dem Brief an Lotte Hepner, daß die "Natur" von der uns "irgendwie gelungenen Verdrängung" des Todes nichts wußte, daß sie ihn dem Menschen immer wieder vor Augen führt. So wird der Mensch mit dem Tod, mit der Vergänglichkeit, konfrontiert, obwohl er den Tod "ausschließt" (227), ihn "hinausdrängt". Dadurch wird der Tod zu einem "Äußeren", zu einem Unbegreiflichen, von dem es heißt: "Wir wissen nichts von" ihm. Dieses Offenbleiben von sich aufdrängenden Fragen verdeutlicht das zweisilbige "Hingehn" mit dem zweifachen weichen Silbenende auch klanglich viel besser als das bestimmtere, einsilbige Wort "Tod". Vor allem aber wird durch das Enjambement die gehaltliche Aussage in eine ihr adäquate Form gebracht: der erste Vers, der iambisch bestimmt ist, endet mit einer Hebung. So scheint der erste Vers rhythmisch über das Versende hinaus in einen unbestimmten geöffneten Raum weiterzuschwingen. Diese Hebung ist zudem grammatisch ein Relativpronomen, das die Fortführung des Relativsatzes fordert wie die Frage nach dem "Wohin" eine Antwort. Das einzige, was dann bestimmt in der zweiten Gedichtzeile gesagt wird, ist, daß das "Hingehn" nicht "mit uns teilt".

"Wir haben keinen Grund,
Bewunderung und Liebe oder Haß
dem Tod zu zeigen, den ein Maskenmund

tragischer Klage wunderlich entstellt."

Hier wird das "Hingehn" durch das Wort "Tod" ersetzt, jedoch in diesem Zusammenhang begründetermaßen; die vorhergehende Interpretation des Wortes "Hingehn" wird dadurch nicht hinfällig. In diesen Zeilen spricht Rilke nicht vom "Tod", sondern vom "Tod, den ein Maskenmund tragischer Klage wunderlich entstellt", also von der Gestalt, in der er dem Menschen erscheint. Trifft die Bezeichnung "Hingehn" auf das wirkliche Wesen des Todes zu, das der Mensch immer wieder erfährt ohne es zu begreifen, so geht es in diesen Zeilen um das falsche Bild, das sich der Mensch von dem Tod macht, es geht um die entstellende Maske, die der Mensch dem Tod aufsetzt, und die er dann irrtümlich für den Tod selbst hält. So ist in dem nicht spezifizierenden Wort "Hingehn" das wahre Wesen des Todes ausgesagt, das Wort "Tod" am Ende der ersten Strophe aber gehört der "gedeuteten Welt" an, es bezeichnet den "hinausverdrängten" Tod, der ein "Anderes, Fremdes, Feindliches" zu sein scheint," das irgendwo im Leeren lauert, um, in bösartiger Auswahl, den und jenen anzufallen" (228). Die Metaphorik auch der folgenden Zeilen entstammt dem Bereich des Theaters, des Unechten. Die Maske entstellt und verbirgt das wahre Gesicht dessen, der sie trägt. Dies wird unterstrichen durch die Aussage, daß "Bewunderung, Liebe oder Haß" - echte, elementare Gefühle - zu einem so entstellten Wesen nicht möglich sind. Selbst wenn sie vorhanden wären, hätten sie keinen Sinn, da sie sich wesentlich nur auf die entstellende Maske, nicht aber auf ihren Träger bezögen. Eine echte Beziehung zum Tod ist so nicht mehr möglich, es wird gespielt. Die nächsten Verse zeigen noch einmal eindeutig, wer die Schuld an dieser unechten Beziehung trägt:

"Noch ist die Welt voll Rollen, die wir spielen.
Solang wir sorgen, ob wir auch gefielen,
spielt auch der Tod, obwohl er nicht gefällt.

Rilke spricht zwar davon, daß der Tod einen so "gewaltigen argen Anschein" (299) habe; er hat ihn aber nicht an sich, sondern nur für den in seinem falschen Glücksdenken befangenen Menschen. So ist es der Mensch, der spielt, der dem Tod den "Maskenmund tragischer Klage" aufsetzt, der so eine wirkliche Beziehung zu ihm unmöglich macht. Der Begriff der "Rolle" unterstreicht noch einmal die Diskrepanz zwischen dem, was der Spielende wirklich ist und dem, was er scheint.

"Doch als du gingst, da brach in diese Bühne
ein Streifen Wirklichkeit durch jenen Spalt
durch den du hingingst: Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald."

Eingeleitet durch das "doch" tritt in dieser Strophe etwas völlig Neues ein. Sagten die beiden ersten Strophen einen Sachverhalt aus, so wird hier ein Fall dargestellt. Ganz deutlich geht dies zunächst aus dem Tempuswechsel hervor: die Feststellung, die allgemeine Aussage der ersten beiden Strophen stand im Präsens, während hier ein Geschehen im Präteritum ausgedrückt wird als ein Reales, Festgelegtes. So steht hier ein "du" als Anrede, das ein anredendes Ich voraussetzt. Dieser Wechsel vom Wir zum Ich setzt das Individuelle vom allgemein Gegebenen ab. Das "doch" am Anfang der Strophe macht deutlich, daß es sich um eine Ausnahme handelt. Die Syntax: "Doch als....., da" fixiert einen ganz bestimmten Augenblick, und damit sind wir beim Gegenstand der Untersuchung in diesem Teil der Arbeit.
Auch das "noch" oder "noch nicht" in den Gedichten, die im ersten Teil behandelt wurden, legte einen Augenblick fest. Dabei handelte es sich jedoch um die Erfahrung eines kaum noch oder nicht mehr, noch nicht oder kaum erst Gegebenen. So war dies wesentlich Erfahrung eines Abwesenden in der Entbehrung, einer Leere, welche durch den Einsatz menschlicher Gemütskräfte, durch Erinnern oder Erwarten künstlich zu erfüllen versucht wurde, ein Versuch, der von Rilke jeweils als vergeblich dargestellt wurde. Erinnerung und Ersehnen können die unmittelbare Erfahrung nicht ersetzen. Nur über diese Gemütskräfte war die Fülle zugleich immer als nicht mehr oder noch nicht Gegebenes erkannt.- Um einen ganz anderen Augenblick handelt es sich in diesem vorliegenden Gedicht. Gerade das unerwartet eintretende Neue spricht die Erfahrung unmittelbar und intensiv an.
Das Überraschungsmoment ist dabei sehr wichtig; sprachlich kommt es zunächst in dem "doch" zum Ausdruck. An anderer Stelle schreibt Rilke:

"La sensation qui nous affecte le plus,
est celle qui ne nous a jamais frappé." (23o)

"Plus il y a de différence entre l'impression
actuelle et les impressions passées, plus
le sentiment est vif." (231)

So ist das "doch" durchgehendes Merkmal aller Wendungen, die in Rilkes Gedichten Augenblicke starker, unmittelbarer Erfahrung einleiten und bezeichnen: "doch plötzlich", "doch auf einmal", "nur manchmal". Dieser intensiven Erfahrung entspricht das Verb "einbrechen", dessen Intensität in krassem Gegensatz steht zur Bildlichkeit des Leisen, die wir in den im ersten Teil behandelten Gedichten vorgefunden haben. Das "Hineinbrechen" unterbricht das übliche Theaterspielen,

das in dieser Strophe noch einmal durch das Wort: "Bühne" aufgenommen wird. In diesem Augenblick und an dieser Stelle ist sie keine "Bühne" mehr: dreimal steht nun der entscheidende Begriff des Gedichtes: "Wirklichkeit". So wird hier klar zwischen nichtwirklichem Spiel und "Wirklichkeit" unterschieden. Der Doppelpunkt kündigt an, daß der Begriff "Wirklichkeit" näher charakterisiert werden soll. Was aber ist hier "wirklich"?
Es ist nicht etwa die Einsicht in ein Jenseits, sondern es sind Dinge des Hier und Jetzt: "Grün, Sonnenschein, Wald". Kommen wir an dieser Stelle kurz zu dem bereits zitierten Brief Rilkes an Lotte Hepner zurück. Aus ihm ging klar Rilkes Auffassung hervor, daß der Mensch darum nicht zu einer beglückenden Beziehung zur ihn umgebenden Wirklichkeit gelangt, weil er von ihr, die doch wesentlich vergänglich ist, erwartet, daß sie bleibend sei, daß er sie besitzen könne. Der Mensch verdrängt den Tod aus seinem Bewußtsein, und er zieht ihn von jeder in Gebrauch genommenen Bedeutung ab. Damit aber schafft er selbst die Situation des Gegenüber-Seins, damit geht die Wirklichkeit "immer wieder riesig über" ihn "hinaus" (232. Im Moment der Todes-Erfahrung, beim Tod eines Du, eines geliebten Menschen, tritt der Tod wieder unmittelbar ins Bewußtsein. So wird, wenn dies dem Menschen auch schmerzlich ist, die ihm "irgendwie gelungene Verdrängung" des Todes für einen Augenblick aufgehoben. Damit wird für einen Augenblick der Fehler behoben, der die Wirklichkeit zu etwas Feindlichem machte, das den Menschen "verstößt". So sieht der Mensch gerade im Moment der Todes-Erfahrung das Wesen der Wirklichkeit. So ist in diesem Augenblick eine echte Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit möglich. Die Wendung "Grün wirklicher Grüne" ist sicherlich Ausdruck einer großen Intensität; semantisch stellt sie die Identität des Grüns mit sich selber dar, was in deutlichem Gegensatz steht zu den Nuancen und Schattierungen etwa der Hortensiengedichte oder zu dem "Grün" im Park, aus dem "man weiß nicht was, ein Etwas, fortgenommen" ist. (233) So handelt es sich in diesem Augenblick um die unmittelbare Erfahrung eines wirklich Gegebenen; ihre sprachliche Darstellung, das kühne Bild des Hereinbrechens der Wirklichkeit, das dreifache "wirklich", die Wendung "Grün wirklicher Grüne", steht in klarem Gegensatz zu den Mitteln uneigentlicher Darstellung, denen wir im ersten Teil der Arbeit immer wieder begegnet sind.
Es liegt in der Natur des Augenblicks, daß er, streng genommen, keine zeitliche Ausdehnung hat. So grenzt die Syntax: "als.. da" dieses Vorhandensein der Wirklichkeit zeitlich auf einen Moment ein, auch der Vorgang des "Hereinbrechens" ist etwas Momentanes. Dieser zeitlichen Diminuierung entspricht die räumliche: es handelt sich nur um einen "Streifen Wirklichkeit" und um einen "Spalt". Diese zeitliche Diminuierung auf den Augenblick gab bereits in dem einleitend zitierten Text Anlaß zur Klage: "wir s e h e n sie doch nur in

den kurzen Augenblicken, da sie aus dem Strome des Schicksals emporschnellen". (234) In diesen "kurzen Augenblicken" ist zwar das "S e h e n" möglich, aber ebenso unvermittelt, wie sich die emporschnellenden Gefühle der Erfahrung darbieten, tauchen sie wieder in den "Strom des Schicksals" unter und entziehen sich ihr. So ist hier unmittelbare Erfahrung möglich, aber nur so kurz, daß sie nicht reflektiert und verarbeitet werden kann. So bricht auch im Gedicht "Todes-Erfahrung" das Erkennen der Wirklichkeit plötzlich ab:

"Wir spielen weiter. Bang und schwer Erlerntes
hersagend und Gebärden dann und wann
aufhebend; aber dein von uns entferntes,
aus unserm Stück entrücktes Dasein kann

uns manchmal überkommen, wie ein Wissen
von jener Wirklichkeit sich niedersenkend,
so daß wir eine Weile hingerissen
das Leben spielen, nicht an Beifall denkend."

Die kommentarlose Rückkehr zum vorherigen Zustand des Spielens, die Wiederaufnahme des "wir", des Präsens und der Metaphorik des Schauspiels zeigen klar, daß der Augenblick unmittelbaren Erlebens nur eine Unterbrechung des Ablaufes darstellt. Es heißt nicht: "Nun spielen wir wieder", sondern die vierte Strophe knüpft an das Ende der zweiten an: "Wir spielen weiter". All diese Elemente heben den Augenblick gewissermaßen aus dem Ablauf heraus; der ausgezeichnete Augenblick ist so nicht Teil des übrigen Ablaufes, sondern eine kurze Unterbrechung desselben. Dies führt zu einem Problem, das im weiteren Verlauf der Untersuchung immer wieder auftreten wird und das hier wenigstens angedeutet werden soll: die "Zeitlosigkeit" des Augenblicks. Folgende Briefstelle ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung:

"....liebe Vertraute, wenn ich Dir sagen soll, w o mein allergrößtes Gefühl, mein Weltgefühl, meine irdische Seligkeit war, so muß ich Dirs gestehen: sie war immer wieder, da und dort, in solchem Einsehn, in den unbeschreiblich raschen, tiefen zeitlosen Augenblicken dieses göttlichen Einsehens." (235)

Die"Zeitlosigkeit" solcher Momente starker, unmittelbarer Erfahrung kommt deutlich in dem Bild der aus dem Strome des Schicksals emporschnellenden Gefühle zum Ausdruck: für einen Augenblick sind die Gefühle dem "Strom", dem Ablauf enthoben, Das "Emporschnellen" stellt eine zum horizontalen Ablauf senkrecht

stehende Bewegung dar. In dem Gedichtentwurf aus dem Winter 1914/15, den wir in der Einleitung bereits untersucht haben (S.8ff), wird der "plötzliche Augenblick" dem Vergehen entgegengesetzt:

"Du nur, einzig du bist.
Wir aber gehn hin,..." (236)

Die "Zeitlosigkeit" solcher Augenblicke scheint eng mit der Intensität der Erfahrung verknüpft zu sein. Wandte sich das Ich in den Augenblicken "davor" und "danach" immer wieder der Vergangenheit und der Zukunft zu, wurde so in diesen Augenblicken, die "Übergänge" darstellten, "wo man nicht stehen bleiben kann" (237), das Verfließen der Zeit besonders bewußt, so lenkt im hier untersuchten Fall das plötzlich eintretende Neue die ganze Aufmerksamkeit des Menschen auf sich. Es handelt sich in der dritten Strophe des Gedichtes "Todes-Erfahrung" um echte Betroffenheit, die einen Augenblick lang zu erfüllen vermag. Nicht ein Abwesendes wird in der Entbehrung erfahren, hier bietet sich ein wirklich Gegebenes der Erfahrung dar. So wird in der dritten Strophe dieses Gedichtes deutlich mit Mitteln eigentlicher Darstellung gearbeitet. Solch unmittelbares Erfahren aber ist nur in "unbeschreiblich raschen" Augenblicken möglich. Wie die für einen Augenblick sichtbaren Gefühle sogleich wieder in dem Strom untertauchen, so stellt auch die Todes-Erfahrung in unserem Gedicht nur eine kurze Unterbrechung des üblichen uneigentlichen Daseins dar. Der Ton der letzten Strophen ist schwermütiger als der der beiden ersten: "bang und schwer Erlerntes/ hersagend". Diese Zeilen unterstreichen den Kontrast zwischen der dritten Strophe und den übrigen Strophen des Gedichtes. Dann scheint es, als wiederhole sich der Augenblick: "aber manchmal...", jedoch wird die Intensität der unmittelbaren Todes-Erfahrung nicht mehr erreicht. Was uns überkommen "kann", ist "wie" ein "Wissen" von der einen Augenblick lang erfahrenen Wirklichkeit. Dies aber kann die Erfahrung nicht ersetzen. Es handelt sich um eine Ahnung von "jener" Wirklichkeit, die entfernt ist. Hier zeigt es sich wiederum, daß es dem Menschen auch in der "eingeschränkten Fassung" seines falschen "Daseinsversuches" (238) nicht gelingt, den Tod "als bloße Idee sich im Geistigen fernzuhalten". Die beiden letzten Verse müssen mit großer Vorsicht interpretiert werden: Liegt die Betonung auf "Leben" oder auf "spielen"? Der Schluß: "nicht an Beifall denkend" würde die Betonung des "Lebens" rechtfertigen, im Gegensatz zu "Stück". Von diesem Aspekt her würde diese Aussage der der dritten Strophe nahekommen. Sicher aber setzt Rilke in der Schlußzeile ganz bewußt "spielen", um auszusagen, daß ein solches "Wissen" die unmittelbare Erfahrung nicht ersetzen kann. Die Frage, ob sich für den weiteren Ablauf aus dem Augenblick in-

tensiver Erfahrung Folgen ergeben, kann anhand dieses Gedichtes nicht entschieden werden; in den weiteren Untersuchungen wird sie zu prüfen sein.

Nicht alle Gedichtstellen, die von einer Wendung wie "doch plötzlich" eingeleitet werden, sind gehaltlich von so großer Bedeutung wie die eben untersuchte. In manchen Fällen scheint es allein die "Kraft des Ausdrucks", die vom "Momentanen" ausgehen kann,(239) zu sein, die Rilke zur Darstellung eines solchen Augenblickes bewog. Von der Mehrzahl der Stellen dagegen sind entscheidende Aufschlüsse für Rilkes Dichtung zu erwarten. Mit diesen Gedichten haben wir uns in erster Linie zu beschäftigen. Bereits im "Stunden-Buch" finden sich vereinzelt Wendungen, die einen Augenblick fixieren:

"Was ist Rom ?
Es zerfällt.
Was ist die Welt ?
Sie wird zerschlagen
eh deine Türme Kuppeln tragen,
eh aus Meilen von Mosaik
deine strahlende Stirne stieg.

Aber manchmal im Traum
kann ich deinen Raum
überschaun,
tief vom Beginne
bis zu des Daches goldenem Grate." (24o)

Der Mönch des Stunden-Buches beginnt mit Fragen: wird es möglich sein, Gott zu "bauen": "Wir bauen an dir mit zitternden Händen". - "Aber wer kann dich vollenden,/ du Dom". Die Kräfte des Menschen werden nicht ausreichen, da die Aufgabe alle Möglichkeiten übersteigt. Die Größe des zu Bauenden, der hier mit einem "Dom" verglichen wird, wird begriffen als Gegensatz zu dem noch Überschaubaren, noch Leistbaren. Aber es ist verschwindend klein gegenüber dem "Raume", den der Dom einnimmt oder umschließt. Umso bedeutender ist die Aussage, daß "manchmal" - freilich"im Traum" - dieser Raum "tief vom Beginne/ bis zu des Daches goldenem Grate" zu "überschaun" ist. Dieser begnadete Moment ist geschenkhaft verliehen, er kann nicht vom Menschen herbeigeführt werden.
In dem Gedicht:"Abend in Skåne" heißt es am Schluß vom Abendhimmel:

"Wunderlicher Bau,
in sich bewegt und von sich selbst gehalten,

Gestalten bildend, Riesenflügel, Falten
und Hochgebirge vor den ersten Sternen
und plötzlich da: ein Tor in solche Fernen,
wie sie vielleicht nur Vögel kennen..." (241)

Ist das gesamte Gedicht ruhig beschreibend, so spricht das "da" eine plötzliche Erfahrung aus, die unerwartet eine Antwort auf eine vorher im Gedicht gestellte Frage zu geben scheint: "Schau/ Ist das Ein Himmel ?" War zunächst der Himmel bedeckt und flächig, so eröffnen sich "plötzlich" "solche Fernen", die nicht beschreiblich sind, Fernen, wie sie sonst der Mensch nicht wahrnimmt,"wie sie vielleicht nur Vögel kennen...".
In einigen der "Neuen Gedichte" sind es an sich unbedeutende Vorgänge, die durch eine Wendung wie "doch plötzlich" stark hervorgehoben werden. In dem Prosastück "Ur-Geräusch" schreibt Rilke:

"...: nicht allein die Augenblicke absichtlicher Beschäftigung haben mir diesen zweideutigen Gegenstand merkwürdiger angeeignet -, meine Vertrautheit mit ihm verdank ich ohne Zweifel zu einem gewissen Teile dem streifenden Blick, mit dem wir die gewohnte Umgebung, wenn sie nur einige Beziehung zu uns hat, unwillkürlich prüfen und auffassen. Ein solcher Blick war es, den ich plötzlich in seinem Verlaufe anhielt und genau und aufmerksam einstellte." (242)

Unter diesem Aspekt der Sichtbarmachung von Dingen und Vorgängen, die im allgemeinen nur flüchtig besehen und kaum ins Bewußtsein aufgenommen werden, sind die im Folgenden aufgeführten Stellen zu sehen. Einmal wird durch so eingeleitete Verse die Gefahr der Monotonie gebannt, die durch Rilkes häufige Darstellung leiser, kaum wahrnehmbarer Vorgänge gegeben ist. Der durch ein "doch plötzlich" von allem anderen abgesetzte Vers bringt, ohne daß der Gehalt der damit verbundenen Aussage berücksichtigt ist, bereits eine Spannung in das jeweilige Gedicht. Es sei hier an die Stelle in Rilkes Rodin-Buch erinnert,wo Rilke von der "Stärke des Ausdrucks" spricht, die vom "Momentanen" ausgehen kann, einer "Stärke des Ausdrucks, die wir nicht ahnen, weil wir nicht gewohnt sind", es "mit gespannter Aufmerksamkeit" zu betrachten. Erst wenn solche Vorgänge im Gedicht in den Brennpunkt gerückt werden, wenn der Blick "in seinem Verlauf angehalten und genau und aufmerksam eingestellt" wird, was die Wendungen wie "doch plötzlich","nur manchmal","doch auf einmal" leisten, erschließt sich dem Hörer oder Leser des Gedichtes die "Stärke des Ausdrucks"(243), die von ihnen

ausgehen kann. Unter diesem mehr handwerklichen Aspekt im Sinne eines künstlerischen Verfahrens, oft Übersehenes sichtbar zu machen, sind die folgenden Stellen zu verstehen:

Die Greisin

"Und das Kinn, im Niederfalle,
lehnt sich an die weiße Koralle,
die den Schal zur Stirne stimmt.

Einmal aber, bei einem Gelache,
holt sie aus springenden Lidern zwei wache
Blicke und zeigt diese harte Sache,
wie man aus einem geheimen Fache
schöne ererbte Steine nimmt." (244)

Dame auf einem Balkon

"Plötzlich tritt sie, in den Wind gehüllt,
licht in Lichtes, wie herausgegriffen,
während jetzt die Stube wie geschliffen
hinter ihr die Türe füllt

dunkel wie der Grund einer Kamee,
die ein Schimmern durchläßt durch die Ränder;" (245)

Vor dem Sommerregen

"Auf einmal ist aus allem Grün im Park
man weiß nicht was, ein Etwas, fortgenommen.."(246)

Eine von den Alten

"Abends manchmal (weißt du, wie das tut?)
wenn sie plötzlich stehn und rückwärtsnicken
und ein Lächeln, wie aus lauter Flicken,
zeigen unter ihrem halben Hut." (247)

Die Flamingos

"Auf einmal kreischt ein Neid durch die Voliere;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre." (248)

"Landschaft"

"aber plötzlich ist vom Mond ein Schein
durchgeglitten, licht, als hätte ein
Erzengel irgendwo sein Schwert gezogen" (249)

All diese Stellen wirken im Kontrast des ruhigen Vorhergehenden mit dem plötzlich Eintretenden. Erst dieser Kontrast lenkt die Aufmerksamkeit auf das neu Eintretende. Dies kommt auch in der folgenden Briefstelle deutlich zum Ausdruck:

"Dort, wo man die Sonne den ganzen Winter über nicht nur als Bild gegenwärtig hat, sondern in kaum verminderten Einwirkungen, begreift man nicht so sehr aus ihr das unaufhaltsame Glück, das sich ereignen will, sogar sieht man ohne zu große Lust die Fortschritte einiger kleiner Mandelbäume und die zunehmende Prahlerei des Himmels, - aber laß unvermuthet einen lauten verdeckten Tag kommen, horch, wie von früh an ein Gefühl m e h r ist in den Vogellauten, wie sie dunkler geworden sind, sich fast ernst abheben, sich rein hinmalen in die weiche Stille; tritt hinaus: fast mit der Schonung, die Du von der Innenseite Deiner eignen Lider kennst, ruht das Graue Dir an das Aug', fast wie Schlaf; und da erst wird Dir der Bäume, über Nacht blühenderes, Rosa zum Wunder, da es stark ist vor der Unscheinbarkeit des verhaltenen Regens, stark aus Seeligkeit..." (25o)

Die "weiche Stille" ist Voraussetzung dazu, daß man die "Vogellaute" bewußt wahrnimmt und als "Glück" erlebt, und nur auf dem Hintergrund des "Grauen" wird das "Rosa zum Wunder". Erst der Kontrast weckt die Sinne auf, läßt bewußt erleben, "wieviel Pracht in den kleinsten Dingen, in irgendeiner Blume, einem Stein, einer Baumrinde, oder einem Birkenblatt sich offenbart". (251) Dies im Gedicht erkennbar zu machen, gehört zu Rilkes Dinggedichtkonzeption. All diese Stellen, die durch ein "doch plötzlich" eingeleitet werden, haben immer Sichtbares, die Sinne Ansprechendes im Gefolge; in vielen Fällen wird die Thematik des "Sehens", das dann zumeist für Erfahrung überhaupt steht, im Text explizit gestaltet. Um die Erfahrbarkeit des Wirklichen ging es auch im ersten Teil dieser Arbeit. War in den Augenblicken "davor" und "danach" die Fülle nicht mehr oder noch nicht gegeben, wurde sie in der Entbehrung erlebt, so ist in den hier untersuchten Fällen einen Augenblick lang unmittelbare, starke Erfahrung eines Vorhandenen möglich. So ist hier genau

zu prüfen, ob in den Momenten, in denen verschärfte Wahrnehmungen äußerer Wirklichkeit möglich ist, wirklich Fülle erlebt wird. In seinem Rodin-Buch schreibt Rilke:

> "Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts ?" (252)

Dieses Konzept ist in den Neuen Gedichten von Rilke angewandt und verwirklicht worden. Daher kann man umgekehrt fragen: Was bedeutet eine unvermutete, leise, plötzlich wahrgenommene und ins Blickfeld gerückte "Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts" ?
In den Momenten "davor" und "danach" kommt es nicht zur Erfüllung, da das Ich ein Entzogenes, der Erfahrung nicht Gegebenes erlebt, in dem "plötzlichen Augenblick" aber ist eine vorhandene Wirklichkeit erfahrbar. In den folgenden Interpretationen wird es vor allem um die Frage gehen, ob dieser Moment unmittelbarer Erfahrung zu einer echten, erfüllenden Beziehung zwischen erfahrendem Ich und erfahrener Wirklichkeit führt.

Sankt Sebastian

> -"Wie ein Liegender so steht er; ganz
> hingehalten von dem großen Willen.
> Weitentrückt wie Mütter, wenn sie stillen,
> und in sich gebunden wie ein Kranz.
>
> Und die Pfeile kommen: jetzt und jetzt
> und als sprängen sie aus seinen Lenden,
> eisern bebend mit den freien Enden.
> Doch er lächelt dunkel, unverletzt.
>
> Einmal nur wird seine Trauer groß,
> und die Augen liegen schmerzlich bloß,
> bis sie etwas leugnen, wie Geringes,
> und als ließen sie verächtlich los
> die Vernichter eines schönen Dinges." (253)

Das Dastehn "wie ein Liegender" ist Bild für die Gelassenheit und Bereitschaft des Heiligen, mit der er sein Märtyrerschicksal auf sich zu nehmen bereit ist. Wie ein Liegender sich ganz dem Gesetz der Schwerkraft hingibt und dies als Ruhe und Entspannung empfindet, ist Sankt Sebastian ins Ganze

einbezogen. Eine wesentliche Voraussetzung dazu ist die Bereitschaft, den Tod hinzunehmen. Daß dem Schicksal keine Kräfte entgegengesetzt werden, machen die Bilder: "Weitentrückt wie Mütter, wenn sie stillen" und "in sich gebunden wie ein Kranz" deutlich. Selbst die zerstörerische Einwirkung der Außenwelt läßt den Heiligen "unverletzt", was seinen äußeren Ausdruck in dem "Lächeln" findet.
Sankt Sebastian aber ist Mensch, er hat "Augen" und damit die Möglichkeit und das Bedürfnis zu "sehen", er hat das Verlangen, als Mensch ein Verhältnis zu den Mitmenschen und der Umwelt zu haben. Er muß jedoch erkennen, daß der Einklang mit seiner Umwelt nicht möglich ist. Dies versetzt ihn einen Augenblick lang in "große Trauer". Sie steht in deutlichem Gegensatz zu seiner in den beiden ersten Strophen dargestellten Haltung als Heiliger. Ist er vorher "in sich gebunden wie ein Kranz", so richtet er nun plötzlich seine Augen auf etwas, ist er vorher "weitentrückt", also ohne Stellungnahme zu dem, was um ihn und mit ihm geschieht, so wird hier auf einmal "seine Trauer groß".
Der Augenblick: "einmal nur...bis" zeigt den Konflikt des Heiligen, der erkennen muß, daß er nur dann ein Heiliger bleiben kann, wenn er auf den Kontakt mit seiner Umwelt verzichtet. Daß diese Beziehung zur Umwelt für ihn durchaus von Bedeutung ist, zeigt die Formulierung: "w i e Geringes". Dies ist aus der Sicht des darauf schon verzichtenden Heiligen gesprochen. Die Beziehung zur Umwelt, die durch das Sehen ermöglicht wird, ist an sich keineswegs etwas "Geringes", und so steht auch das "verächtliche Loslassen" unter dem Vorzeichen: "als ob". Die gesuchte Beziehung zur Umwelt scheitert; das Sehen führt nicht zu einer echten Beziehung zwischen Erfahrendem und Erfahrenem. Um "in sich gebunden wie ein Kranz", um ein Heiliger zu bleiben, der den Tod bereit hinnimmt, muß Sankt Sebastian auf diese Beziehung verzichten.

"Der Panther"

"Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille

sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille -
und hört im Herzen auf zu sein." (254)

Der Panther geht im Kreis an den Gitterstäben seines Käfigs entlang; so scheinen ihm diese kein Ende zu nehmen. Diese Verse vermitteln das Bewußtsein des dauernden Gefangenseins, der Isolation von der Außenwelt. Auf sie hin ist der Gang des Panthers gerichtet; die Hoffnung des Tieres, nach außen zu gelangen, erklärt die Tatsache, daß der Panther immer wieder die Umgrenzung seines Käfigs abschreitet. Die Stäbe aber leiten sein zielgerichtetes Gehen ein in eine sinnlose Kreisbewegung. Dadurch aber erfährt das Tier sein Gefangensein umso intensiver. Der Panther hält zuweilen in seinem Gang inne. Auf diesen Moment bezieht sich die uns vor allem interessierende letzte Strophe des Gedichtes. Schon das "nur" schafft einen Einschnitt in dem ständigen sinnlosen Verlauf. Das "nur manchmal" nimmt einen Augenblick aus dem Ablauf heraus und setzt ihn davon ab. In dem Wort "Vorhang" ist das Abgeschnitten-Sein von der Außenwelt noch einmal ausgesagt. Dieser Vorhang schiebt sich auf. Wie das "nur manchmal" den sinnlosen Ablauf unterbrach, so ist auch in dem Bild des sich aufschiebenden Vorhangs eine positive Wendung gegeben: es eröffnet sich die Möglichkeit einer echten Beziehung zur Außenwelt; die sonst hinter "Stäben" verborgene "Welt" scheint auf einmal erkennbar zu sein: "Dann geht ein Bild hinein", - Die aufgezeigte Möglichkeit einer echten Beziehung zur Außenwelt scheint realisiert zu werden. Der Vorhang der Pupille schiebt sich auf, ein Bild geht hinein und - eine weitere Stufe des Erkennens wird dargestellt - "geht durch der Glieder angespannte Stille". So entsteht eine starke Spannung auf das Ende des Gedichtes hin. Nach den drei aufgezeigten Stufen des Erkennens ist folgerichtig die letzte zu erwarten: die echte und erfüllende Beziehung zur Außenwelt. Diese Erwartung kommt formal in dem Gedankenstrich zum Ausdruck. Diese letzte Stufe wird jedoch nicht realisiert, das "Bild" "hört im Herzen auf zu sein". So fallen in dem Augenblick, den der Gedankenstrich fixiert, Hoffnung und Desillusionierung zusammen. Das Tier ist nicht in der Lage, das Bild im Herzen zu bewahren. Bereits das "manchmal" wies auf die zeitliche Begrenzung dieser Erfahrung hin. Das hineingegangene Bild wird durch das erneute Weitergehen des Panthers vernichtet und ersetzt durch ein anderes: "Stäbe" und nichts als Stäbe. Da dem Bild nicht sukzessiv immer weitere folgen, ergibt sich kein Sinnganzes. Da das einzelne Bild sogleich wieder verloren wird, kommt es nicht zu einer echten Erfüllung. So macht dieses Erleben der Möglichkeit echter Kommunikation, die jedoch nicht realisiert wird, das Gefangen-Sein umso schmerzlicher bewußt.

In der Widmung "Für Max Picard" heißt es:

"Da stehen wir mit Spiegeln:
einer dort..., und fangen auf,
und einer da, am Ende nicht verständigt;
(.....)
Unsichtbar kommt es durch die Luft, und dennoch,
wie ganz der Spiegel ihm begegnet, diesem
(in ihm nur völlig Ankunft) diesem Bild,
das nur so lang verweilt, bis wir ermessen,
mit wieviel Kraft es weiter will, wohin." (SW II, S. 255)

Auch hier geht es um die Möglichkeit echter Kommunikation, echter "Verständigung" mittels "Spiegeln". Sie ist nicht möglich; wir sind "am Ende nicht verständigt". Das Gespiegelte ist zunächst "unsichtbar". In dem Moment jedoch, da der Spiegel es ganz auffängt, wird es einen Augenblick lang "Bild". Es wird sichtbar, und man glaubt, es greifen zu können. Gebunden ist dies offenbar an die Bedingung, daß es, wenn auch nur einen Moment lang, "verweilt". Nur so können wir es erkennen, nicht aber als vorübereilendes. Auch hier wird der Ablauf nur einen Augenblick lang aufgehalten, und zwar "so lang", "bis wir ermessen, mit wieviel Kraft es weiter will, wohin." Das momentane Erkennen führt nicht zu einer echten Aufnahme des Bildes, es vermittelt die Einsicht in den transitorischen Charakter des Augenblicks. Diese schmerzliche Einsicht in das Vergehen wird in diesem Gedicht positiv gesehen, da sie Einsicht in die Wirklichkeit ist. Sie zerstört die Illusion, daß es ein endliches Verweilen gäbe, eine Illusion, die gerade durch das momentane "Verweilen" des Bildes entstand. So treffen auch in diesem Moment unmittelbarer Erfahrung die Hoffnung und die Enttäuschung zusammen. Auch in diesem Falle ist "diese furchtbare Wahrheit zugleich auch unsere fruchtbarste und seligste.(255):

"Nur dies. Und dafür war die lange Kindheit,
und Not und Neigung und der tiefe Abschied
war nur für dieses. Aber dieses lohnt." (256)

Die gleiche Bedeutung hat der Augenblick in dem Gedicht "Römische Fontäne", das in der Rilke-Literatur häufig interpretiert worden ist. In keiner der mir zugänglichen Interpretationen ist diese Funktion wirklich erkannt worden, möglicherweise, weil der Augenblick in diesem Gedicht einen scheinbar ganz unwesentlichen Vorgang beinhaltet.

"Römische Fontäne"

"Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal, träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen." (257)

In den beiden Quartetten des Sonetts werden vertikale Bewegungen dargestellt, die aufeinander bezogen sind: "übersteigend - sich neigend zu - entgegen - schweigend". In dem ersten Terzett gehen diese Bewegungen in eine einzige fließende horizontale Bewegung über:

"sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,"

Der in diesen Worten ausgesagte Fluß der Bewegung wird durch das Versmaß,durch die ruhig hinfließenden Jamben, auch formal gestaltet; zudem kommen durch den weiblichen Ausgang der ersten dieser Zeilen und den Auftakt der zweiten zwei Senkungen nebeneinander zu stehen, die die rhythmische Bewegung der beiden Verse eng miteinander verknüpft; diese erhält beim Übergang von der ersten Zeile zur zweiten einen Impuls und setzt sich fort, so daß die beiden Verse gehaltlich und rhythmisch als eine Einheit anzusehen sind, die das ruhige Fließen der Bewegung ausdrückt. Unterstützt wird diese Wirkung noch durch die beiden Alliterationen: "schöne Schale" und "Kreis aus Kreis". Die letztere Wendung sagt auch gehaltlich noch einmal die Einheit der Bewegung und deren evolutiven Charakter aus. Umso auffallender ist nun das "nur manchmal", das allem vorher Dargestellten gegenüber eine Ausnahme bezeichnet.

Es bezieht sich einmal auf die vorher dargestellte Bewegung, die es unterbricht, es bezieht sich aber zugleich auf die Aussage: "ohne Heimweh". In diesem Bedeutungsgefüge hat das Verb "sich niederlassen" den Sinn von "bleiben", "seßhaftwerden", und so wird die Bedeutung, besonders im Zusammenhang mit dem "ohne Heimweh", von dem diese Aussage durch das "nur manchmal" abgesetzt ist, von "Heimat" und "Geborgenheit" evoziert, und damit zugleich all das, was sich mit diesen Begriffen weiter an Gefühlswerten verbindet. In dem Wort "tropfenweis" wird die Absonderung von dem ständig dahinfließenden Wasser mit ausgesagt; das "träumerisch" ist Ausdruck der Sehnsucht nach den zuvor genannten Werten wie "Heimat","Bleiben".
Nun aber tritt, ohne daß diese Bedeutung des Verses ausdrücklich revidiert würde, ein Bedeutungswandel des Verbs "sich niederlassen" ein:

"sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen."

Durch die Präposition "zum" sowie die Charakterisierung des Spiegels als "letzten Spiegels" erhält nun, im weiteren Verlauf des Gedichtes, das Verb "sich niederlassen" den Sinn von "sich an etwas herablassen"; die Moosbehänge sind auf einmal nicht mehr Heimat, sondern Weg. Gerade das Wort "letzter Spiegel" vermittelt die Einsicht in die Vergänglichkeit. Das "zum" führt die Bewegung, die durch das "nur manchmal" unterbrochen zu sein schien, wieder ein.
Rilke hat so die beiden möglichen Bedeutungen des Verbs "sich niederlassen" meisterhaft ausgenutzt, um ohne weiteren Kommentar das "Wechselspiel von Zauber und Verzicht" (258) in einem Moment der Illusion darzustellen. Je nach der Bedeutung des Verbs ist auch das "träumerisch" unter verschiedenen Aspekten zu sehen. Es evoziert einmal den ganzen Zauber, das ganze Glück, das das Bewußtsein von "Heimat" und "Bleiben" gewährt, es sagt aber zugleich die Vergeblichkeit der menschlichen Hoffnung aus, eine "Heimat" zu finden, da dieses "träumerische Sich-Niederlassen" an der realen Gegebenheit vorbeigeht. So kann nun auch das"Lächeln" interpretiert werden. Es zeigt die ganze Sympathie für das menschliche Streben nach "Bleiben", es ist aber zugleich ein verständnisvolles B e lächeln dieses vergeblichen Bemühens um eine "Heimat":- als ob es so etwas gäbe. All diese schillernden Bedeutungen werden noch einmal zusammengefaßt in den Wörtern "leis" und "Übergänge". In diesem Gedicht wird die Situation des Menschen sichtbar, dem es zuweilen gelingt, sich so etwas wie eine Heimat zu schaffen, der aber immer wieder sogleich erkennen muß, daß dies eine Illusion ist,"denn Bleiben ist nirgends" (259). Gerade in dem Augenblick, da

sich die Hoffnung des Menschen zu erfüllen scheint, erfolgt die Einsicht in ihre Unerfüllbarkeit.

Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist der Schluß des Gedichtes: "Alkestis":

"... .... Sie gingen
schon auf den Eingang zu, in dem die Frauen
verweint sich drängten. Aber einmal sah
er noch des Mädchens Antlitz, das sich wandte
mit einem Lächeln, hell wie eine Hoffnung,
die beinah ein Versprechen war: erwachsen
zurückzukommen aus dem tiefen Tode
zu ihm, dem Lebenden -

Da schlug er jäh
die Hände vors Gesicht, wie er so kniete,
um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln." (26o)

Der Gott, der vorher gesagt hatte: "Admet muß sterben", nimmt nun an dessen Stelle Alkestis, die sich ihm als "Ersatz" für Admet dargeboten hatte, mit sich ins Totenreich.
Admet sieht die beiden gehen; der Vollzug der Handlung scheint nicht mehr aufzuhalten zu sein. Plötzlich jedoch wird dieser Ablauf unterbrochen: das "aber einmal" nimmt einen bestimmten Moment aus dem Ablauf heraus. Die zielhafte Bewegung auf den Ausgang zu wird unterbrochen durch das Verb: "wandte sich". Zugleich bedeutet dies ein Sich-Wenden z u Admet. Es wird einen Augenblick lang echte Kommunikation möglich: die beiden Liebenden sehen sich an. Hieraus erwächst die Hoffnung, daß der schreckliche Vollzug aufgehalten oder verhindert werden könnte. Durch die eindeutige sprachliche Bestimmung: "aber einmal noch" wird diese Hoffnung von vornherein als Illusion gekennzeichnet. Auch das "wie" scheidet zwischen dem real Gegebenen: dem "Lächeln", das an sich verschiedene Bedeutungen haben kann, und dem subjektiven Eindruck Admets, der in ihm eine Hoffnung sieht, "ein Versprechen beinah" - auch das einschränkende "beinah" ist hier von entscheidender Bedeutung. Und nach dem Doppelpunkt erst wird im Verlauf des Gedichtes deutlich, daß es sich nicht einmal um das Versprechen handelt, zu bleiben, sondern "zurückzukommen aus dem tiefen Tode". Dies aber entspricht nicht dem Wunsch Admets, der die Kürze und Unwiederbringlichkeit dieses schönen Augenblicks leugnen möchte, der den Ablauf, das nun endgültige Hinscheiden des Mädchens, verhindern möchte. So ist seine Reaktion zu verstehen: er schlägt jäh die Hände vors Gesicht, "um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln". Um der

Erinnerung an diesen Augenblick willen muß er das Sehen, das doch gerade die Kommunikation ermöglichte, verhindern, muß er darauf verzichten. Admet verschließt sich vor dem zu erwartenden Leid und macht damit den Bezug zum Ganzen der Handlung unmöglich, er isoliert sich selbst, während doch, wie Rilke immer wieder betont hat, der Mensch auch das Furchtbare hinnehmen sollte, ohne das die ganze Zukunft nicht kommen kann. Admet begeht den Fehler, eine Auswahl zu treffen, nur das für ihn Angenehme wahrhaben zu wollen. Damit aber wird jede weitere Erfahrung verhindert zugunsten einer schönen Erinnrung, die aber, wie es sich im ersten Teil der Arbeit immer wieder gezeigt hat, Ungenügen hervorruft, da sie die echte unmittelbare Erfahrung nicht ersetzen kann. So stellt sich auch in diesem Gedicht die zunächst gegenüber dem Leid des Verlierens sich anbahnende glückliche Wendung als Umschlag von einer Art des Ungenügens in eine andere dar. Wurde zunächst das Verlieren erlebt, so führt der Versuch, vor ihm die Augen zu verschließen, dazu, daß wirkliche Erfahrung nicht mehr möglich ist. Die Auflehnung gegen die Vergänglichkeit versetzt Admet in die immer wieder beklagte Situation des Gegenüber-Seins.

Ähnlich verhält es sich in dem Gedicht: "Übung am Klavier":

"Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde;
sie atmete verwirrt ihr frisches Kleid
und legte in die triftige Etüde
die Ungeduld nach einer Wirklichkeit
- die kommen konnte: morgen, heute abend -
die vielleicht da war, die man nur verbarg;
vor den Fenstern, hoch und alles hebend,
empfand sie plötzlich den verwöhnten Park."

Der wesentliche Begriff zu Anfang des Gedichtes ist der der "Ungeduld nach einer Wirklichkeit": die Erwartung einer starken echten Erfahrung. Sie scheint einzutreten: "plötzlich empfand sie..". Hervorgehoben durch das "plötzlich" und gekennzeichnet durch das Verb "empfinden", das dem "Sehen" in den bisher untersuchten Gedichten entspricht, ist hier tatsächlich eine bewußt erlebte Erfahrung dargestellt, die im Gegensatz steht zu dem ruhigen, gleichförmigen und wenig bewußt wahrgenommenen "Summen". Dieser plötzlichen Wahrnehmung folgt eine Reaktion:

"Da brach sie ab; schaute hinaus, verschränkte
die Hände; wünschte sich ein langes Buch -"

Da diese erlebte Wirklichkeit nicht dem Inhalt ihrer Sehnsucht undihrer Ungeduld entspricht, folgt dem Hinausschauen nicht das Aufnehmen des Geschauten, wird nicht bewußt gesehen und erlebt, sondern wünscht sie sich ein langes Buch. Diese Stelle entspricht der im "Damen-Bildnis aus den achtziger Jahren", wo sich die Dame ein "Leben, wirklicher, wie in Romanen", wünschte. Dort wurde gesagt, daß nur eine Hand durchs Fenster zu winken brauchte, "und man hätte dran für Monate genug". - Hier ist die Möglichkeit wirklicher Erfahrung gegeben, sie wird jedoch nicht wahrgenommen:

"und schob auf einmal den Jasmingeruch
erzürnt zurück. Sie fand, daß er sie kränkte." (261)

Dem sich Darbietenden versagt sie sich. In dem "kränken" kommt die Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit und den Wünschen der Frau nach einer anders gearteten Wirklichkeit zum Ausdruck. Es ist also hier wiederum die menschliche Haltung, die eine echte Beziehung zur Wirklichkeit verhindert, die menschliche Fehlhaltung, die Rilke in dem Prosastück: "Richtung zur Zukunft" beschrieben hat. Auch in diesem Gedicht hat das Ich der "Einzigartigkeit" des Augenblicks nicht "entsprochen". (262)

"War der Windstoß, der mir eben
ungefähr ins Fenster fuhr,
nur ein blindes Sich-erheben
und Sich-legen der Natur?
.....
Meistens ist es nur wie Wendung
eines Schlafenden bei Nacht -,
plötzlich füllt es sich mit Sendung
und bestürzt mich mit Verdacht.

Ach, wie bin ich kaum geübter
zu begreifen, was es meint,-
hat mich ein im Tod getrübter
Knabe nahe angeweint?

Will er mir (und ich versage)
zeigen, was er hier verließ -?
Mit dem Winde stieß die Klage,
doch er stand vielleicht und schrie's!" (263)

Eine anscheinend unbedeutende Begebenheit, ein Windstoß, erhält plötzlich, wenn er bewußt wahrgenommen wird, große Bedeutung,"füllt sich mit Sendung". So wird er zu einer zu leistenden Aufgabe, denn die "Sendung" ist an das erfahrende Ich gerichtet. Auch in diesem Gedicht ist die unmittelbare starke Erfahrung gegeben, sie führt jedoch nicht zum Begreifen, zum Aufnehmen:" "Ach, wie bin ich kaum geübter/ zu begreifen, was er meint,-". Der Mensch vermag die ihm gestellte Aufgabe nicht zu leisten, er "versagt".

Schwarze Katze

"Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,
dran dein Blick mit einem Klange stößt;
aber da, an diesem schwarzen Felle
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:

wie ein Tobender, wenn er in vollster
Raserei ins Schwarze stampft,
jählings am benehmenden Gepolster
einer Zelle aufhört und verdampft.

Alle Blicke, die sich jemals trafen,
scheint sie also zu verhehlen,
um darüber drohend und verdrossen
zuzuschauern und damit zu schlafen.
Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt,
ihr Gesicht und mitten in das deine:
und da triffst du deinen Blick im geelen
Amber ihrer runden Augensteine
unerwartet wieder: eingeschlossen
wie ein ausgestorbenes Insekt." (264)

Im Zusammenhang mit dem "plötzlichen" Augenblick interessiert uns hier zunächst die letzte Strophe des Gedichtes.
Die "schwarze Katze" kehrt plötzlich ihr vorher offenbar weggewandtes Gesicht: "mitten in das deine"; schien sie vorher zu schlafen, ist sie nun plötzlich "wie geweckt". Besonders das "mitten" läßt nun im Gegensatz zu dem vorher dargestellten vergeblichen Bemühen des Ich um das intensiv angeschaute Objekt eine positive Beziehung zwischen beidem erwarten. Hat sich das "stärkste Schauen" bis jetzt "an diesem schwarzen Felle aufgelöst", so daß das Sehen als Mittel zum echten Erfassen scheiterte, hat das Objekt sich dem Schauenden versagt, so kehrt nun auf

einmal die "schwarze Katze" ihr Gesicht mitten in das des Schauenden. An dieser Stelle scheint nun echte Kommunikation möglich zu sein. Die erwartete Konsequenz aus dem Aufeinandertreffen der Blicke kommt formal in dem Doppelpunkt zum Ausdruck. Das "und da triffst du" nimmt noch einmal die Erwartung einer echten Begegnung auf, so wird nun ausgesagt, daß das Ich seinen eigenen Blick gespiegelt sieht; es wird so auf sich selbst zurückgeworfen. Gerade das Zusammentreffen der begründeten Hoffnung und der Erfahrung des Scheiterns macht die Unmöglichkeit echter Kommunikation besonders deutlich bewußt. Die Augen der Katze haben sich als "Augensteine" erwiesen, und der sinnlos gewordene Blick wird mit einem "ausgestorbenen Insekt" verglichen.

Die Begegnung, das positive Erfassen des angeschauten Objektes ist das Ziel des Schauenden. Wäre eine solche Begegnung möglich,würde dies für den Schauenden Erfüllung bedeuten. Die vorher als unzugänglich geschilderte "schwarze Katze", die alle Blicke "an sich zu verhehlen scheint, um darüber drohend und verdrossen zuzuschauern", wendet sich plötzlich und kehrt ihr Gesicht mitten in das des sie Anschauenden. Dies führt im Text ganz nah an die Erfüllung heran, führt bis an den Rand der Erfüllung, aber auch nur bis an den Rand. Dieses Erlebnis der nahen und dennoch nicht realisierbaren Erfüllung macht das Scheitern schmerzlich bewußt.

Wenn schon ein wirklicher Einklang zwischen aufnehmendem Subjekt und aufzunehmendem Objekt nicht möglich ist, so wäre eine dem Inhalt nach negative Begegnung immerhin noch als eine wirkliche Beziehung zwischen Mensch und Ding anzusehen. Aber nicht einmal eine solche Beziehung ist hier möglich. "Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,/ dran dein Blick mit einem Klange stößt". Das "Gespenst" widersetzt sich einem begreifenden Verstehen. Dieser Widerstand schafft eine, wenn auch unerfüllte und nicht befriedigende Beziehung zwischen dem Schauenden und dem Geschauten. Wenn der Mensch schon nicht in die "Stelle" eindringen kann, an die er ja "stößt", so ist sie ihm wenigstens als ihm nicht zugängliche erfahrbar. Das Schauen ist nicht sinnlos, auch wenn es nicht zur Erfüllung, zum positiven Begreifen führt. Die Erfahrung des Widerstandes macht dem Schauenden das ihm nicht Zugängliche immerhin in seiner Existenz gewiß.

Diese bereits nicht erfüllende Erfahrung setzt Rilke als noch positiv ab gegenüber der, um die es in diesem Gedicht geht. Das "stärkste Schauen" wird am "schwarzen Felle" der Katze "aufgelöst"

"wie ein Tobender, wenn er in vollster
Raserei ins Schwarze stampft,
jählings am benehmenden Gepolster
einer Zelle aufhört und verdampft."

Hier stößt das Schauen nicht einmal auf einen Gegenstand, sondern es wird aufgelöst, es verliert sich, es "hört auf". Daß der Schauende seinen eigenen Blick in den "Augensteinen" der Katze gespiegelt sieht, stellt ihm die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit seines Schauens unmittelbar vor Augen.

In dem Requiem für den Grafen Kalckreuth findet sich folgende Stelle:

> ".. ...wär in deinem vollen Blick
> nur so viel Raum gewesen, daß das Abbild
> von einem Käfer, der sich müht, hineinging,
> du hättest jäh bei einem hellen Einsehn
> die Schrift gelesen, deren Zeichen du
> seit deiner Kindheit langsam in dich eingrubst."(265)

Hier ist in einem besonders treffenden Bild das verstehende Begreifen, das "helle Einsehn", das ja immer das Ziel des Schauens ist, im Gedicht ausgesagt. Durch den Gebrauch des Konjunktivs ist es jedoch als nicht gegeben, als nicht realisierte Möglichkeit dargestellt. Es wird von einer Bedingung abhängig gemacht, die nicht gegeben ist. Am 8. Februar 1914 schreibt Rilke an Benvenuta:

> "Wie oft habe ich in der Natur so einem kleinen Käfer zugesehen, der etwas vorhat, und es mißlingt, und er tuts immer wieder, - siehst du, hab ich mir vorgesagt, der ist auch allein. Wie leicht könnte Gott ihm helfen, diesen Halm zu besteigen, es ist auch garnicht so, daß Gott nicht w i l l - aber er weiß, der Käfer würde erschrecken,wenn er ihm hülfe, der Käfer würde vielleicht alles aufgeben und denken, mir ist so merkwürdig zumuth, gerade, als ob alles verwandelt sei, als ob ich kein Käfer mehr wäre -. So hütet sich Gott und hält sich weit weg von dem kleinen Thier, aber ich habe die Vermutung, das kleine Thier, sooft es seinen Aufstieg wieder antritt, weiß nichts mehr von der letzten Enttäuschung und Niederlage, hat alles vergessen, steht wieder vor einer ganz neuen Sache, ordentlich neugierig, was diesmal wird und in der heitersten Unternehmung."
> (266)

Das Tier wendet sich ausschließlich dem jeweils gegebenen Augenblick zu, es versucht jedesmal neu, die vom jeweiligen Augenblick gestellte Aufgabe zu lösen, ihm zu "entsprechen" (267), während der Mensch beim Erleben eines Mo-

ments voreingenommen ist durch die Erinnerung an frühere. Daß das Tier in diesem Falle ein und dasselbe Unternehmen immer wieder neu beginnt, ist nur die letzte Konsequenz aus dem Aufgehen im Augenblick. Der Mensch entspricht dem Augenblick nicht, er verschließt sich ihm. Dadurch aber tritt ihn sein Schicksal nicht an, dadurch lebt er nicht wirklich. Rilke wirft dem Grafen vor:

> "Was hat du nicht gewartet, daß die Schwere
> ganz unerträglich wird: da schlägt sie um
> und ist so schwer, weil sie so echt ist. Siehst du,
> dies war vielleicht dein nächster Augenblick;
> er rückte sich vielleicht vor deiner Tür
> den Kranz im Haar zurecht, da du sie zuwarfst." (268)

Hier wird besonders eindringlich die Nähe der Erfüllung dargestellt, die Möglichkeit, zu "echtem" Erleben zu gelangen. Diese Möglichkeit wird vom Menschen jedoch nicht wahrgenommen; die Erfüllung tritt nicht ein, da der Mensch sich vor ihr verschließt. Da er die "Schwere" nicht durchsteht, bis daß sie "unerträglich wird", bleibt er von echtem Dasein, von der Wirklichkeit ausgeschlossen; da er den Tod ausschließt, "weiß er nichts von diesem Hingehn. Hier muß betont werden, daß die "Schwere" nicht in ihr Gegenteil "umschlägt", in "Glück". Der Umschlag ist anders zu verstehen, denn "schwer" und "echt" bedingen sich gegenseitig: würde der Mensch die "Schwere" völlig durchstehen, wäre er wirklich. Es handelt sich also um den Umschlag vom unwirklichen zum wirklichen, "echten" Dasein. Dies wurde in dem Gedicht: "Todes-Erfahrung" deutlich: in dem Augenblick, da der Tod, den der Mensch immer wieder ausschließt, plötzlich erfahren wird und ins Bewußtsein eindringt, erkennt der Mensch die Wirklichkeit. Einen Augenblick lang sind dem Menschen die hinschwindenden Dinge nicht fremd, feindlich. In diesem "unbeschreiblich raschen, tiefen zeitlosen Augenblick dieses göttlichen Einsehns" (269) ist der Mensch einbezogen ins Ganze des Daseins, das aus Leben u n d Tod besteht. In diesem Gedicht war das "Einsehn" tatsächlich einen Augenblick lang möglich. Dieses Einsehn beruhte in diesem Falle nicht auf einer Leistung des Menschen, es wurde ihm gnadenhaft verliehen. Sobald das Erlebnis, welches die Voraussetzung zu diesem Einsehn war, die unmittelbare Todes-Erfahrung, vergangen war, spielte der Mensch weiter, schloß er den Tod wieder aus. Damit aber war ihm auch die Wirklichkeit nicht mehr verständlich, da er sie nicht mehr in Bezug auf das Ganze sah. So versagt auch der Graf im vorliegenden Gedicht, er steht die "Schwere" nicht durch, was Voraussetzung zum "echten Dasein" wäre. So vermag er nur die "Zeichen" zu erkennen; sie fügen sich für ihn jedoch nicht zur "Schrift", zu einem Sinnganzen. So bleibt er "gegenüber", bleibt er unverständigt. Ein Augenblick später, hätte der

Graf nicht versagt, so wäre das "helle Einsehn", das "echte" Dasein, das Verständigtsein möglich gewesen. Auch in diesem Gedicht wird die Erfüllung, das Einbezogensein aufgezeigt. Es wird jedoch konjunktivisch ausgesagt und somit als nicht gegeben gekennzeichnet. Die Nähe der Erfüllung läßt es auch hier besonders schmerzlich erkennbar werden, daß sie nicht eintritt:

"dies war vielleicht dein nächster Augenblick;
er rückte sich vielleicht vor deiner Tür
den Kranz im Haar zurecht, da du sie zuwarfst."

"An die Frau Prinzessin Madeleine von Broglie"

"Wir s i n d ja. Doch kaum anders als den Lämmern
gehn uns die Tage hin mit Flucht und Schein;
auch uns verlangt, sooft die Wiesen dämmern,
zurückzugehn. Doch treibt uns keiner ein.

Wir bleiben draußen Tag und Nacht und Tag.
Die Sonne tut uns wohl, uns schreckt der Regen;
wir dürfen aufstehn und uns niederlegen
und etwas mutig sein und etwas zag.

Nur manchmal, während wir so schmerzhaft reifen,
daß wir an diesem beinah sterben, dann:
formt sich aus allem, was wir nicht begreifen,
ein Angesicht und sieht uns strahlend an." (27o)

In der Aussage: "die Tage gehn uns hin mit Flucht und Schein" wird der Ablauf dargestellt, der übliche, normale Ablauf. "Flucht und Schein" charakterisieren ihn als sinnlosen und die "Wirklichkeit" verschleiernden Ablauf. Diese Begriffe entsprechen den "Nachrichten und Gerüchten" in dem einleitend zitierten Text über die Briefe der Nonne Marianna Alcoforado. In der hier besonders interessierenden letzten Strophe wird dies noch einmal aufgenommen in der Wendung "alles, was wir nicht begreifen". Diese nicht spezifizierende Aussage entspricht denen, die wir im ersten Teil der Arbeit immer wieder zu untersuchen hatten: "so Verlornes" (271), "all das Drängende und Blinde, alles das" (272), das Entfernte, noch Unerlernte", (273) das "dunkle unverwundne Etwas, das leise Weiterwinkende" (274). Die Beispiele ließen sich fortführen. All diese Substantivierungen bezeichnen ein sehr wohl Wahrgenommenes, nicht aber klar Umrissenes. Es handelt sich um Erscheinungen, die sich dem verstehenden Zugriff

entziehen. "Nur manchmal" - Der Ablauf wird unterbrochen, ein bestimmter Augenblick wird in den Brennpunkt der Wahrnehmung gerückt. Bereits dies stellt gegenüber dem ins Bewußtsein nicht wirklich eingehenden Ablauf eine "Formung" dar: das nicht Begriffene "formt sich". Es formt sich daraus ein "Angesicht und sieht uns strahlend an." Aus dem bisher kaum Umrissenen wird ein klar Geformtes und dadurch bereits Begreifbares. Zudem weist das Bild des "Angesichts, das uns strahlend ansieht", ein Bild, dem wir immer wieder in diesen Zusammenhängen begegnet sind, auf eine echte Kommunikation hin. Scheint sie in diesem Moment wirklich möglich zu sein, so bleibt es ungewiß, ob daraus eine bleibende Beziehung zwischen Ich und angeschauter Wirklichkeit erwächst. Das "nur manchmal" deutet darauf hin, daß dieses Verständigtsein des Menschen nur einen Augenblick währt, daß sich das Geformte sogleich wieder auflöst und unbegreifbar wird. Das Bild könnte auch von sich aus so interpretiert werden, daß dieses nicht Begreifbare sich zwar"formt" und so intensiver wahrnehmbar wird, immer jedoch noch als letztlich nicht Begriffenes. Auch in diesem Falle ist festzustellen, daß dieser Augenblick nicht aktiv vom Menschen herbeigeführt wird, er ist vielmehr dem Menschen verliehen. Die grammatische Bestimmung: "nur manchmal, während wir ....., dann:" könnte rein temporal zu verstehen sein. Dies würde dann die Irrationalität solcher Augenblicke unterstreichen. Sie mag auch kausal sein, so daß das "schmerzhafte Reifen",das "Beinah-daran-Sterben" geradezu Bedingung zur Entstehung solcher Momente des "Einsehns" wäre. Diese Interpretation läßt sich stützen mit dem Hinweis auf das Gedicht: "Todes-Erfahrung", in dem gerade das unmittelbare Erleben der Vergänglichkeit zu dem "göttlichen Einsehn" führte. Ebenso wurde es in dem Requiem für den Grafen Kalckreuth vom völligen Durchstehen der "Schwere" abhängig gemacht, daß es zum Umschlag ins "echte" Dasein und somit zum Einbezogensein ins Ganze, zum Verständig t -Sein käme. Ganz ähnlich hieß es in dem Gedicht vom Winter 1914/15, das wir in der Einleitung bereits interpretiert haben: "Wir aber gehn hin, bis unseres Vergehens so viel ist, daß du entstehtst: Augenblick, schöner, plötzlicher.." (275) Beide Deutungen sind zulässig. Rilke läßt diese Fragen sicher bewußt offen. So wird auch, obschon das Gedicht mit einem positiven Bild endet, das "göttliche Einsehn", das sich aus der Erfahrung eines "Angesichts", das uns "strahlend ansieht", ergeben könnte, im Gedicht nicht realisiert. Weiterhin ist von Bedeutung, daß wie in vielen der bisher interpretierten Gedichte der Moment verschärfter Wahrnehmung an eine kurze Interruption des Ablaufes gebunden zu sein scheint. Das "nur manchmal" setzt die Aussage der dritten Strophe von der der ersten ab: "die Tage gehn uns hin mit Flucht und Schein". Das Bild des "Angesichts, das uns strahlend ansieht" führt einen Moment lang etwas Statisches in das Gedicht ein. Ganz ähnlich war das "Ermessen" in der Widmung an Max Picard nur möglich, als das gespieglete Bild einen Moment lang "verweilte". (276) Die Gefühle, die "aus dem Strome des Schicksals

emporschnellen", sind einen Augenblick lang dem Ablauf enthoben. Es liegt jedoch in der Natur des Augenblicks, daß er keine Dauer hat. So beschränkt sich die Sichtbarkeit der Gefühle auf die "kurzen Augenblicke"; einen Augenblick später sind sie wieder im Strom des Schicksals untergetaucht und damit der Erfahrung entzogen. Vom Spiegelbild hieß es, daß es "nur so lang verweilt, bis wir ermessen, mit wieviel Kraft es weiter will, wohin". (277) So sieht uns auch das "Angesicht" "nur manchmal", also jeweils nur einen Augenblick lang, "strahlend an".

Daß die unmittelbare Erfahrung vorhandener Wirklichkeit "nur in kurzen Augenblicken" möglich ist, bedeutet für den Menschen eine schmerzliche Erfahrung. In dem Moment der unmittelbaren Erfahrung vergißt der Mensch die Zeit, er wendet sich ganz der gegebenen Wirklichkeit zu und schaut nicht auf die Vergangenheit und die Zukunft. In diesem Moment kommt die Hoffnung auf, daß es ein "Verweilen" geben müsse. Diese Hoffnung aber wird nicht erfüllt, denn bereits einen Augenblick später wird die noch gegebene Wirklichkeit der Erfahrung bereits entzogen sein. Der Mensch aber, der diesen Augenblick festhalten will, erlebt den Verlust des eben noch gegebenen, statt sich dem nächsten zu öffnen. So treffen in solchen Augenblicken unmittelbarer Erfahrung Hoffnung und Enttäuschung zusammen. Eine bleibende Beziehung zur Wirklichkeit erwächst aus solchen Augenblicken darum nicht. Und so könnte am Ende dieses Gedichtes wiederum die Aussage stehen: "die Tage gehn uns hin mit Flucht und Schein". In dem Gedicht: "Begegnung in der Kastanienallee"heißt es:

"Aber auf einmal war der Schatten tief
und nahe Augen lagen aufgeschlagen
in einem neuen, deutlichen Gesicht,
das wie in einem Bildnis verweilte
in dem Moment, da man sich wieder teilte:
erst war es immer, dann war es nicht." (278)

Was vorher nur "von weit" erkannt wurde, ist jetzt plötzlich "nah", was vorher "um lange fernzubleiben", als weiße Gestalt sich vor der "grünen Dunkelheit" abhob, ist nun plötzlich "deutlich", mehr noch, was vorher nur in Umrissen erkennbar war, ist nun ein "deutliches Gesicht", auf dem "nahe Augen aufgeschlagen liegen". All dies sind gegenüber dem Vorher sehr positive Begriffe, die eine echte Begegnung verheißen.

Diese Möglichkeit der echten Begegnung zwischen zwei Menschen, des echten Erkennens, an die hier herangeführt wird, ist in einem Augenblick fixiert: "in dem Moment, da man sich wieder teilte." Wie in den oben untersuchten Gedichten scheint auch hier das wirkliche Erkennen vom "Verweilen" abhängig zu sein: das

deutliche Gesicht, "das wie in einem Bildnis verweilte". Dieser Moment scheint nicht nur die vorherige Ferne, die Trennung aufzuheben, sondern er vermittelt auch die gegenüber dem Vergehn als so beglückend erfahrene Möglichkeit einer dauernden, bleibenden Beziehung. Aus dem Ablauf wird ein Moment herausgegriffen, der ihm enthoben zu sein scheint. So führt diese Stelle zum Erkennen der Möglichkeit einer dauerhaften Beziehung.
Zugleich aber ist das "wie" nicht zu übersehen: das Verweilen wie in einem Bildnis ist zeitlich gesehen identisch mit dem: "da man sich wieder teilte". Beide Aussagen beziehen sich auf den gleichen Moment. Auch durch den Reim werden die Begriffe: "verweilen" und "teilen" verbunden. Besonders deutlich wird das Wesen solcher Momente in der letzten Zeile des Gedichtes:

"erst war es immer, dann war es nicht."

Der dargestellte Moment der "Begegnung" liegt genau zwischen dem "erst" und dem "dann", zwischen dem "immer" und dem "nicht". Drückt die erste Vershälfte die Hoffnung auf Erfüllung aus, so sagt die zweite die Erfahrung der Leere aus. So stellt der Moment der Begegnung die Tangente zwischen Hoffnung und Enttäuschung dar. Gerade in dem Augenblick, da eine echte Beziehung zwischen den sich Begegnenden möglich zu sein scheint, kommt die Einsicht in ihre Unmöglichkeit. Gab das gegenseitige Sich-Näherkommen zu Hoffnung Anlaß, so bringt die Begegnung zugleich auch das Sich-wieder-Teilen mit sich. So zeigt auch schon die Charakterisierung: "wie in einem Bildnis", daß es sich bei dieser Begegnung nicht um eine lebendige Kommunikation handelt. Die Vorstellung, daß das Gegenüber "verweilen" würde, entspringt dem Festhalten-Wollen, dem falschen Glücksdenken des Menschen. Damit aber wird er dem transitorischen Charakter dieses Augenblicks nicht gerecht: statt der lebendigen momentanen Begegnung erlebt das sprechende Ich ein erstarrtes Bildnis. Gerade dieser Versuch, den Moment der Begegnung "wie in einem Bildnis" zu erfassen und festzuhalten, scheitert, denn von diesem "Bildnis" heißt es: "dann war es nicht". Auch hier trifft Rilkes Wort zu:

"Was sich ins Bleiben verschließt,
schon i s t s das Erstarrte." (279)

Der plötzliche Augenblick in Rilkes Spätwerk

"Schaukel des Herzens. O sichere, an welchem unsichtbaren
Aste befestigt. Wer, wer gab dir den Stoß,
daß du mit mir bis ins Laub schwangst.
Wie nahe war ich den Früchten, köstlichen. Aber nicht Bleiben
ist im Schwunge der Sinn. Nur das Nahesein, nur
am immer zu Hohen plötzlich das mögliche
Nahesein. Nachbarschaften und dann,
von unaufhaltsam erschwungener Stelle
- wieder verlorener schon - der neue, der Ausblick.
Und jetzt: die befohlene Umkehr
zurück und hinüber hinaus in des Gleichgewichts Arme.
Unten, dazwischen, das Zögern, der irdische Zwang, der Durchgang
durch die Wende der Schwere-, vorbei: und es spannt sich die Schleuder,
von der Neugier des Herzens beschwert,
in das andere Gegenteil aufwärts.
Wieder wie anders, wie neu! Wie sich die beiden beneiden
an den Enden des Seils, diese Hälften der Lust.
Oder, wag ich es: Viertel? - Und rechne, weil er sich weigert,
jenen, den Halbkreis hinzu, der die Schaukel verstößt?
Nicht enttäusch ich mir ihn, als meiner hiesigen Schwünge
Spiegel. Errat nichts. Er sei
einmal neuer. Aber von Endpunkt zu Endpunkt
meines gewagtesten Schwungs nehm ich ihn schon in Besitz:
Überflüsse aus mir stürzen dorthin und erfülln ihn,
spannen ihn fast. Und mein eigener Abschied,
wenn die werfende Kraft an ihm abbricht,
macht ihn mir eigens vertraut." (28o)

Das Ich des Gedichtes spricht aus der Vorstellung, auf einer schwingenden Schaukel zu sitzen, die am Ast eines Baumes befestigt ist. Über die Bedeutung dieses Bildes der Schaukel wird im Verlauf der Interpretation und zusammenfassend an deren Ende zu sprechen sein.

Das Ziel aller Schwünge sind offenbar die "Früchte, köstlichen". Das kommt nicht nur durch die Situation zum Ausdruck, sondern auch durch die Nachstellung des Adjektivs, das damit größeres Gewicht erhält, sowie durch die emphatische Sprechweise. Sie ist bedingt durch das Erlebnis, diesen Früchten nahe gewesen zu sein. Dieses Erlebnis, wie auch die Wendung: "wie nahe war ich.." ist geprägt von einem Zugleich von Verzauberung und Bedauern. Gegenüber der Ferne ist die Nähe beglükkend: die Früchte können aus der Nähe scharf wahrgenommen werden, die Sehnsucht, sie zu besitzen, wird besonders groß. Die Nähe verspricht eine Erfüllung der Sehnsucht, zumal sich bis jetzt die Schaukel auf die Früchte zu bewegt. So wird die

Erfüllung im Bewußtsein gewissermaßen vorweggenommen. Insofern ist das "Nahesein" beglückend. Aber schon das Tempus sagt aus, daß es zu der Erfüllung nicht gekommen ist. Dieses pragmatische Feststellen eines einzelnen Falles von Scheitern wird nun verallgemeinert, das Scheitern wird nun als Notwendigkeit, als Gesetz bestimmt: "Aber nicht Bleiben ist im Schwunge der Sinn." Daher kommt es nie zu der Erfüllung. Innerhalb des Bildes ist dies einsichtig begründet durch das physikalische Gesetz der Schwerkraft. So ist das höchst Erreichbare:

"Nur das Nahesein, nur
am immer zu Hohen plötzlich das mögliche
Nahesein."

Hier wird noch einmal die Ambivalenz dieses Augenblicks deutlich: der positive Begriff des "Naheseins" steht unter dem Vorzeichen "nur", welches Ausdruck des Ungenügens ist. Ganz ähnlich war es in der einleitend untersuchten Textstelle, wo das so entscheidende "S e h e n" in "kurzen Augenblicken" zwar möglich war, jedoch eben "nur" in den kurzen Augenblicken. Das "Sehen" ist gegenüber den "Nachrichten und Gerüchten" ein Positivum, und zwar als Mittel zum Erfassen der Wirklichkeit; als solches aber versagt das Sehen, weil es nur einen Augenblick lang möglich ist. Der gesamte Ablauf, das Ziel des Interesses, das "Leben der Gefühle", bleibt im "Strome des Schicksals" verborgen. In dem "immer" kommt die Unmöglichkeit einer Erfüllung zum Ausdruck, während das "möglich" die Hoffnung des Menschen spiegelt, sie dennoch zu erlangen. Dieses Zugleich von Hoffnung und Enttäuschung, wobei die Enttäuschung letztlich das Endgültige ist, da sich die Hoffnung jeweils als Illusion erweist, ergab sich bei der Untersuchung aller Stellen, die durch ein "nur manchmal" oder ein "doch plötzlich" eingeleitet wurden. Gehaltlich wurde immer der Anfang oder die Möglichkeit der Erfüllung dargestellt: aus den nicht deutbaren Zeichen hätte sich unter bestimmten Umständen eine Schrift, ein Sinnzusammenhang, fügen können, aus "allem, was wir nicht begreifen," "formte sich ein Angesicht", das uns "strahlend ansah" (281). In einigen Fällen war jedoch die Einschränkung, daß diese Erfahrungen nur einen Augenblick lang möglich sind, bereits in der Wendung: "nur manchmal" gegeben. In anderen Gedichten wurde die Grenze vor der nicht erreichbaren Erfüllung durch den jähen Umschlag in das Leid der Trennung gezogen: der Blick der schwarzen Katze führte nicht zu einer Kommunikation, sondern zu der Einsicht in die Unmöglichkeit derselben; das Bild, das durch das Auge des Panthers "hineinging", "hört im Herzen auf zu sein"; Admet schlug die Hände vors Gesicht, als er von seiner Geliebten "noch einmal" angeschaut wurde, "um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln". Das "Niederlassen", das zunächst ein Bleiben zu versprechen scheint, wird plötzlich als Ausdruck des Vergehens erfahren. (282) Hoffnung auf Erfüllung und Erfahrung der Leere trafen jeweils in ein und demselben dargestellten Augenblick zusammen, und so waren all diese Momente: "nur das Nahesein, nur/

am immer zu Hohen plötzlich das mögliche/ Nahesein."

Wie in vielen der oben interpretierten Gedichte scheint auch hier ein kurzes Verweilen möglich zu sein: "Nachbarschaften". Auch hier ist das Verweilen nur einen Augenblick lang möglich, was bereits in sich den Begriff des "Verweilens" widerlegt. Und so heißt es weiter: "und dann/ von unaufhaltsam erschwungener Stelle/ - wieder verlorener schon - der neue, der Ausblick". Die Erfahrung des Verweilens wird sogleich abgelöst von dem der bereits wieder vollzogenen Trennung, und das, ohne das Ziel, die "Früchte", überhaupt erreicht zu haben.

"Und jetzt, die befohlene Umkehr
zurück und hinüber hinaus in des Gleichgewichts Arme.
Unten, dazwischen, das Zögern, der irdische Zwang, der Durchgang
durch die Wende der Schwere -, vorbei: und es spannt sich die Schleuder
von der Neugier des Herzens beschwert,
in das andere Gegenteil aufwärts."

In diesen Versen wird die Problematik der Augenblicke "davor" und "danach" sichtbar. Kennzeichnend für diese Augenblicke war das Leid der Trennung, die Entfernung von den "Früchten, köstlichen", und zugleich die starke Hinordnung auf sie, die sich in seelischen Kräften äußerte, in der Erinnerung und in der Erwartung. Im Zusammenhang dieses Bildes der "Schaukel des Herzens" wird noch einmal ganz deutlich, daß es in jenen Gedichten nicht, wie es zunächst scheinen konnte, um Erwartung der dann wirklich gegebenen Fülle oder um Erinnerung an Augenblicke wirklich erlebter Erfüllung geht. Die Erfüllung gibt es nicht realiter, sondern nur in der Erwartung und in der Vorstellung, daß sie hätte erlebt werden können, wenn man diese Möglichkeit erkannt hätte. Eine Möglichkeit bewußt als günstige zu erkennen, setzt Reflexion voraus; diese aber hinkt immer hinter dem Augenblick her, um den es geht. So ist erst im Augenblick "danach" die mögliche Erfüllung zu erkennen, dann aber ist es zu spät. So sind auch hier die köstlichen Früchte nicht wirklich gegeben. Sie sind von fern zu erkennen, das Ich nähert sich ihnen, und "manchmal" sind sie nah, "fast zu fassen" (283); wirklich "gewährt, verliehen" (284) sind sie nicht. All die Gedichte des mittleren Rilke, die wir untersucht haben, machen die Ratlosigkeit des Menschen deutlich, der nach etwas strebt, was ihm letztlich nicht "gewährt"wird, was ihm "versagt" (285) bleibt. Aus dieser Situation gibt es keinen Ausweg. Auch im Spätwerk täuscht Rilke in keinem Gedicht eine Erfüllung vor, die es für ihn nicht gibt. Dennoch läßt sich in der dichterischen Bewältigung dieser Problematik eine ganz deutliche Entwicklung von Rilkes mittlerer Periode zur späten erkennen. Ein Beispiel aus der späten Periode liegt uns hier vor. Von Bedeutung ist das

Bild der "Schaukel". Die Erfahrung, daß dem Menschen das, worauf hin er angelegt ist, unerreichbar ist, daß er so immer unerfüllt bleibt, wurde in den Gedichten des mittleren Rilke immer wieder am einzelnen Augenblick demonstriert. In all diesen Gedichten spiegelt sich die Ratlosigkeit des Menschen, der immer nur "draußen" ist. (286) Das Bild der "Schaukel" verknüpft all diese einzelnen Augenblicke zu einem Ganzen. An ihm wird die gleiche Erfahrung, "gegenüber" zu sein (287), sichtbar, die gleiche Ratlosigkeit wie in den Gedichten des mittleren Rilke. Ein Schritt aber ist vollzogen vom individuellen Erlebnis zur Einsicht in die Daseinssituation des Menschen überhaupt. Freilich spricht auch hier ein lyrisches Ich, aber das Bild der Schaukel verleiht diesem individuellen Erlebnis allgemeine, überindividuelle Gültigkeit. So spricht Rilke hier allgemein von der "Schaukel des Herzens", nicht von der Schaukel eines Herzens. Die allgemein gültige Aussage: "Aber nicht Bleiben/ ist im Schwunge der Sinn" zeigt die notwendige Unerreichbarkeit der köstlichen"Früchte", es handelt sich nicht um ein einmaliges Unerfülltbleiben eines Individuums, sondern um das Aufzeigen der Unmöglichkeit, das "immer zu Hohe" zu erreichen. Die Begriffe der "befohlenen Umkehr", des "Gleichgewichts", des "irdischen Zwangs", der "Wende der Schwere" weisen auf die unumstößlichen physikalischen Gesetze hin, denen die Schaukel unterliegt. So wird im Bild die Unmöglichkeit sichtbar, das ersehnte "immer zu Hohe" zu erreichen.
Durch die Ordnung, die das Bild der Schaukel stiftet, ist es möglich, die individuelle Erfahrung des Scheiterns in einem Augenblick in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Dies ist Voraussetzung zur dichterischen Bewältigung der Ratlosigkeit des Menschen. Der entscheidende Schritt dazu wird im zweiten Teil des vorliegenden Gedichtes getan:

".... ...Wie sich die beiden beneiden
an den Enden des Seils, diese Hälften der Lust.
Oder, wag ich es: Viertel? - Und rechne, weil er sich weigert,
jenen, den Halbkreis hinzu, der die Schaukel verstößt?"

In seinem Frühwerk hat Rilke das der Erfahrung nicht Zugängliche und als fehlend Erlebte durch die Darstellung äußerer Pracht zu ersetzen versucht, in den Gedichten seiner mittleren Periode führt Rilke immer wieder an die äußerste Grenze des Erfahrbaren und macht so das entbehrte nicht mehr Erfahrbare erkennbar. Beide Schaffensstufen stellen eine Reaktion auf das an der realen Wirklichkeit empfundene Ungenügen dar. Daß diese Wirklichkeit als unzulänglich erfahren wird, ist ein Beweis dafür, daß der Mensch von dem der Erfahrung nicht zugänglichen Bereich betroffen ist und sich um ihn bemüht. In dem vorliegenden Gedicht kommt dies deutlich in den Schwüngen hinauf zum "immer zu Hohen" zum Ausdruck.

In den Gedichten des mittleren Rilke wurde jener "uns übertreffende Bereich", der sich "weigert", vom noch Gegebenen ausgehend gewissermaßen von außen bestimmt. Rilke führte immer wieder bis an seine Grenze, er machte ihn sichtbar im Scheitern der Bemühung um ihn. Im Spätwerk kommt immer mehr die Vorstellung zum Tragen, daß dieser Bereich zu dem uns Verliehenen dazugehört als seine Ergänzung, seine Vervollständigung. Nun geht es Rilke darum, die Zusammengehörigkeit der beiden Bereiche dichterisch zu gestalten. Die Tangente zwischen dem Gegebenen und dem der Erfahrung nicht Gegebenen ist von großer Bedeutung in Rilkes Werk. Diese Grenze überschreiten zu wollen, nennt Rilke klar ein "Wagnis". Die Überzeugung, daß jener andere Bereich als Ergänzung zu dem als unzulänglich erlebten Gegebenen hinzugehört, führt zu der Vorstellung, daß das uns Gegebene nur ein Halbkreis sein kann. Diese Vorstellung äußert sich in dem Bild der "Schaukel". Ein Halbkreis ist nichts Vollständiges, erst der Kreis ist ein geschlossenes Ganzes, ein Heiles. Wie im Bild zu der einen Hälfte des Kreises der andere gehört, so ist der Versuch, den sich "weigernden Bereich" "hinzuzurechnen", dadurch gerechtfertigt, daß der Mensch von diesem nicht positiv Gegebenen betroffen ist, wenn es sich auch seinem Begreifen verschließt. An der äußersten Grenze des Erfahrbaren stößt der Mensch an das nicht mehr Erfahrbare, und gerade der Widerstand macht es ihm in seiner Existenz gewiß. So erfährt auch, wieder im Bild gesprochen, der Schaukelnde den ihm nicht errichbaren Halbkreis, eben weil er von ihm "verstoßen" wird. Was aber bedeutet es, diesen nicht zugänglichen Halbkreis "hinzuzurechnen" ?

> "Nicht enttäusch ich mir ihn, als meiner hiesigen Schwünge
> Spiegel. Errat nichts. Er sei
> einmal neuer."

Hier ist formuliert, was im Verlaufe der Untersuchung immer wieder betont werden mußte: die "uns übertreffenden Bereiche" (288) werden nur dann wirklich erkannt, wenn sie als der Erfahrung nicht gegeben angesehen und in diesem Sinne als leer zugegeben werden. Von den "Neuen Gedichten" an hat Rilke dies konsequent getan. Wenn er Aussagen über das nicht wirklich Gegebene und nur in der Entbehrung Erfahrbare macht, dann weist er sie immer eindeutig als nicht auf der Erfahrung gründende aus. So wird die nur ersehnte und nicht gewährte Erfüllung häufig konjunktivisch ausgesagt. An keiner Stelle täuscht Rilke etwas als gegeben vor, was nicht gegeben ist. So ist auch Rilkes Vorwurf gegen alle modernen Religionen zu verstehen, die Aussagen über diesen Bereich machen zu können glauben:

> "Ich werf es allen modernen Religionen vor, daß sie ihren
> Gläubigen Tröstungen und Beschönigungen des Todes geliefert

haben, statt ihnen Mittel ins Gemüt zu geben, sich mit ihm zu vertragen und zu verständigen. Mit ihm, mit seiner völligen, unmaskierten Grausamkeit: diese Grausamkeit ist so ungeheuer, daß sich gerade bei ihr der Kreis schließt: sie rührt schon wieder an das Extrem einer Milde, die so groß, so rein und so vollkommen ist (aber aller Trost ist Trübe), wie wir nie, auch nicht im süßesten Frühlingstag, Mildigkeit geahnt haben." (289)

In dem gleichen Brief bezeichnet Rilke die "christlichen Vorstellungen eines Jenseits" als "Hypothese", "eine neben so vielen anderen Hypothesen der göttlichen Peripherie". Rilke setzt nun seine eigene Auffassung dagegen: "Wie der Mond, so hat gewiß das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die nicht sein Gegenteil ist, sondern seine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Späre und Kugel des Seins."
Die "Mildigkeit" ist etwas gänzlich Anderes als "Tröstung", sie entsteht nur, wenn das Leid völlig durchgestanden wird, wenn der Moment erlebt und bejaht wird, in dem sich das Gegebene, das "Irdische", und das nicht Gegebene, jener "andere Halbkreis", treffen. Denn erst in diesem Punkt, diesem "am immer zu Hohen plötzlich mögliche Nahesein", schließt sich der Kreis. In diesem Moment des Zugleich von Glück und Leid wird für Rilke das Wesen des menschlichen Daseins sichtbar.

"..... ...Aber von Endpunkt zu Endpunkt
meines gewagtesten Schwungs nehm ich ihn schon in Besitz:
Überflüsse aus mir stürzen dorthin und erfülln ihn,
spannen ihn fast. Und mein eigener Abschied,
wenn die werfende Kraft an ihm abbricht,
macht ihn mir eigens vertraut."

Es bleibt dabei: die "werfende Kraft" bricht an den "anderen Halbkreis" ab, es bleibt beim Erlebnis des Abschieds, aber aus der Vorstellung der "Figur" als eines geschlossenen Ganzen, zu der sich das unzulängliche Irdische mit dem nicht Gegebenen dann verbindet, wenn letzteres als Leere erkannt und zugegeben wird, entsteht ein Gefühl der Vertrautheit. Beide Bereiche zusammen ergeben ein Sinnvolles. Das kam bereits ganz zu Beginn des Gedichtes zum Ausdruck: als die Hälfte eines vollen Kreises verstanden ist die "Schaukel des Herzens", die doch die Begrenztheit des menschlichen Daseins zeigt, eine "sichere". Diese Sicherheit aber ist nur durch das Wagnis des Dichters zu erreichen, den anderen, sich "weigernden" Halbkreis ins Bewußtsein hereinzunehmen, und zwar als Leere, um so wenigstens die Form der "heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins" zu reali-

sieren, eine Form, deren Inhalt teilweise fehlt. Diese Form ermöglicht die Einsicht in eine Sinnhaftigkeit des Daseins. Da die Form jedoch, um in dem von Rilke so häufig verwendeten Bild von Form und Ausguß zu sprechen, leer ist, da der Ausguß nicht gegeben ist, hat sich an dem bisher in dieser Arbeit dargelegten objektiven Sachverhalt nichts geändert, geändert hat sich die Einstellung des Dichters zu ihm und die Art der Darstellung.
Wie in den Gedichten der mittleren Periode wendet sich Rilke dem nicht Erfahrbaren oder nur vom Rande her Erfahrbaren zu; wurde es aber in jenen Gedichten immer nur am Widerstand erlebt, den es unserem Sehen entgegenstellt, so nimmt es im vorliegenden Gedicht Gestalt an. Wenn auch das Ich in diesem Gedicht das der Erfahrung nicht positiv Gegebene nur vom Rande her erfährt, und zwar in jenen Augenblicken des "Naheseins am immer zu Hohen", so wird dieses "immer zu Hohe" im Bild des "anderen Halbkreises" anschaubar. Was der Erfahrung nicht positiv gegeben ist, wird so im dichterischen Bild positiv bestimmt. Dabei ist zu betonen, - Rilke tut dies im Gedicht ausdrücklich - daß dieses gestalthaft gewordene nicht Erfahrbare klar als solches ausgewiesen ist, es geht um den "anderen Halbkreis", der die Schaukel "verstößt". Dennoch macht die Vorstellung des "Halbkreises" dieses nicht Erfahrbare zu einem anschaubaren Gegenüber. Dies ist der entscheidende Unterschied, den wir innerhalb unserer Fragestellung zwischen den Gedichten des mittleren und denen des späten Rilke feststellen können. Zum Verständnis des "plötzlichen Augenblicks" in den Duineser Elegien und den Sonetten an Orpheus war es Voraussetzung, diesen Unterschied herauszustellen.

Der "plötzliche"Augenblick in den Duineser Elegien.

Gleich zu Beginn der ersten Elegie findet sich die Darstellung eines Augenblicks, der die gleiche Struktur aufweist wie die zahlreichen "plötzlichen" Augenblicke in den Gedichten des mittleren Rilke.

> "Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel
> Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
> einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
> stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
> als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen,
> und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
> uns zu zerstören." (29o)

In den Gedichten seiner mittleren Schaffensperiode hat Rilke immer wieder das Gegenüber-Sein des Menschen dargestellt, die Not der Trennung und die Unmöglichkeit der Erfüllung. Der Schrei ist ein besonders starker und verzweifelter Aus-

druck dieser Unerfülltheit, es ist ein Schrei in der Hoffnung auf Erhörung. Von vornherein wird dieser Schrei als vergeblich empfunden. Die gesamte Stelle ist als Hypothese ausgesprochen: "wenn ich schriee". Dem zugrunde liegt offenbar die immer wieder erfahrene Vergeblichkeit des Hoffens auf Erhörung. Und so ist die konjunktivische Darstellung ein Mittel, die Not der Trennung, die Verlassenheit und Verzweiflung des Menschen besonders deutlich sichtbar werden zu lassen. Selbst wenn ich schriee, ich würde nicht gehört. "und gesetzt selbst, es nähme/ einer mich plötzlich ans Herz:" - In diesem Zusammenhang ist diese anscheinende Wendung ins Positive ein um so deutlicheres Betonen der Vergeblichkeit. Sieht man einmal davon ab, daß dieser Gedanke als Hypothese steht und im Zusammenhang mit dem ersten Satz nur noch deutlicher die Vergeblichkeit jeder Hoffnung auf Erhörung darstellt, betrachtet man nur den Inhalt dieses Gedankens, so scheint zunächst das "plötzlich" eine Wende einzuleiten. Wird das Ich von dem Engel zunächst nicht gehört, so nimmt es "plötzlich" ein Engel "ans Herz". Dies läßt eine begründete, starke Hoffnung aufkommen, nicht nur gehört, sondern auch getröstet zu werden. Formal kommt diese Hoffnung in dem Doppelpunkt zum Ausdruck, der auf die Folge des "Ans-Herz-Nehmens" hinweist. Eine Wendung ins Positive drückt auch schon das "selbst" aus, wenn man von dem negativen Vorzeichen absieht, das vor dieser ganzen Aussage steht, und das gerade am an sich Positiven das Scheitern umso deutlicher macht; das, was das "Ans-Herz-Nehmen" erwarten läßt, tritt nicht ein, sondern gerade das Gegenteil: "ich verginge von seinem/ stärkeren Dasein". So treffen auch hier in dem Moment, den der Doppelpunkt formal anzeigt, Hoffnung und Enttäuschung aufeinander. So wird auch hier eine Grenze aufgezeigt, die nicht zu überschreiten ist. So erweist sich auch hier das "plötzlich mögliche Nahesein" als ein Nahesein "am immer zu Hohen". Die Nähe der Erfüllung zu der schmerzlichen Einsicht, daß die Erfüllung nicht möglich ist. So sind auch "das Schöne" und "des Schrecklichen Anfang" hier als identisch dargestellt. Wie in dem Gedicht: "Schaukel des Herzens" von der "unaufhaltsam erschwungenen Stelle" das sich daran unmittelbar anschließende Nie-Erreichbare erfahren wurde, so ist hier die mögliche, denkbare Hilfe: "es nähme/ einer mich plötzlich ans Herz" vergeblich, gerade sie läßt die Begrenztheit und Verlassenheit des Menschen intensiv erleben.

Dieser Gedanke, von einem Engel "ans Herz" genommen zu werden, ist nur eine Spekulation, die die Grenze zwischen dem Dasein des Engels und dem des Menschen überscharf zeichnen soll. In Wirklichkeit kommt es zu einer solchen Annäherung überhaupt nicht, und darum heißt es: "und gesetzt selbst,.."

Es ließ sich hier durch die Parallelisierung mit dem Augenblick in dem Gedicht: "Schaukel des Herzens" andeuten, daß der Engel, wie der "andere Halbkreis" den Bereich verbildlicht, "der uns verstößt". Diesem Zusammenhang sei hier nachgegangen. Ein Gedicht aus dem Jahre 1913 trägt den Titel: "An den Engel":

"Starker, stiller, an den Rand gestellter
Leuchter: oben wird die Nacht genau.
Wir ver-geben uns in unerhellter
Zögerung an deinem Unterbau.

Unser ist: den Ausgang nicht zu wissen
aus dem drinnen irrlichen Bezirk,
du erscheinst auf unsern Hindernissen
und beglühst sie wie ein Hochgebirg.

Deine Lust ist ü b e r unserm Reiche,
und wir fassen kaum den Niederschlag;
wie die reine Nacht der Frühlingsgleiche
stehst du teilend zwischen Tag und Tag.

Wer vermöchte je dir einzuflößen
von der Mischung, die uns heimlich trübt?
Du hast Herrlichkeit von allen Größen,
und wir sind am Kleinsten nur geübt.

Wenn wir weinen, sind wir nichts als rührend,
wo wir anschaun sind wir höchstens wach;
unser Lächeln ist nicht weit verführend,
und verführt es selbst, wer geht ihm nach?

Irgendeiner. Engel, klag ich,klag ich?
Doch wie wäre die Klage mein?
Ach, ich schreie, mit zwei Hölzern schlag ich
und ich meine nicht, gehört zu sein.

Daß ich lärme wird an dir nicht lauter,
wenn du mich nicht fühltest, weil ich b i n.
Leuchte, leuchte! Mach mich angeschauter
bei den Sternen. Denn ich schwinde hin. (291)

Dieses Gedicht ist von Else Buddeberg ausführlich interpretiert worden. (292) Auf diese Interpretation, der wir in allen Einzelheiten zustimmen, sei hier verwiesen. Was in dem Gedicht: "Schaukel des Herzens" abstrakt als die uns abgekehrte Hälfte eines Kreises gefaßt ist, verdichtet sich hier, wie Else Buddeberg es formu-

liert, "zur Anschaubarkeit", indem es zum "gestalthaften Gegenüber" wird. (293)

Hieß es schon von jenem "anderen Halbkreis", er "verstoße" die Schaukel, so antwortet in diesem Gedicht der Engel nicht der Hinwendung des Menschen zu ihm. Führte schon der Gedanke, den Halbkreis, den die Schaukel beschreibt, zu ergänzen zu einem Geschlossenen, zu einer "Figur", zu einer Gestalt, so versinnbildlicht der Engel insgesamt die Gestalthaftigkeit. Die Kluft zwischen dem Engel und dem Menschen besteht darin, daß der Mensch eingeschränkt, "teilhaftig" ist, der Engel aber die Ganzheit darstellt. So steht der Engel am "Rand" und macht so die Grenze erst recht sichtbar, die wir in den bisher untersuchten Augenblicken immer wieder gestaltet fanden. Höchstens bis zu diesem Rande kann der Mensch gehen, dort aber erfährt er intensiv die Grenze, die er nicht überschreiten kann. Innerhalb des Bildes der "Schaukel" wurde die Unmöglichkeit, diese Grenze zu überschreiten, durch das physikalische Gesetz der Schwerkraft begründet, in dem vorliegenden Gedicht wird diese Unmöglichkeit aus der völligen Gleichgültigkeit des Engels gegenüber dem schreienden und lärmenden Menschen ersichtlich. Auch hier stellen wir den Gegensatz "oben" - "unten" fest: "Deine Lust ist ü b e r unserem Reiche" - "Wir v e r geben uns in unerhellter/ Zögerung an deinem Unterbau."
Die Bezogenheit des Menschen auf den ihn übersteigenden Bereich kam besonders deutlich in dem Moment des Naheseins am immer zu Hohen zum Ausdruck: durch die von dieser Grenze aufgehaltene Bewegung, durch die enttäuschte Hoffnung, wird das "immer zu Hohe" erfahren; so hieß die Schlußzeile dieses Gedichtes: "und mein eigener Abschied/ macht ihn mir eigens vertraut." Gerade in dem Sich-Abstoßen wird die Beziehung der beiden Teile des Kreises zueinander erfahrbar: dieses Sich-Abstoßen läßt den Gedanken an das Gegenteil, an das Einswerden, aufkommen. Ganz ähnlich verhält es sich in dem vorliegenden Gedicht. Schon das Erkennen eines Gegenübers ist eine Beziehung, die vor allem an der Grenze, am Rand, deutlich erfahrbar ist. Die Tatsache, daß der Mensch den Engel anspricht, daß er schließlich in seiner Verzweiflung schreit und lärmt, setzt diese Bezogenheit voraus. Auf eine Antwort des Engels ist nicht zu hoffen, vielmehr ist eine mögliche Erfüllung dieser Bezogenheit aus der Aufforderung des Menschen an den Engel: "Leuchte, leuchte!" zu erhoffen, die von einer neuen Position des Ich zeugt. Statt der Klage ist auf einmal eine positive Aufforderung festzustellen. Damit ist, wie Else Buddeberg es formuliert, der Engel "möglicher Empfänger des Rufes geworden". (294) So ist mit dem Bild des "Engels" ein Gegenüber geschaffen; dadurch aber wird jener "andere Halbkreis", der für uns nicht faßlich ist, und den die Engel verkörpern, keineswegs faßlich, er wird nur im Bild anschaubar und sprachlich aussagbar. Durch den "Engel" wird die Leere, die sich für den Menschen jenseits der Grenze des noch Erfahrbaren auftut, keineswegs künstlich erfüllt, denn im Bild trägt der Engel Züge, die ihn als einen "größten Gegensatz" zu uns (295) ausweisen, als etwas uns durch-

aus Übertreffendes, uns Unzugängliches und nicht Faßliches. (296) So schreibt Werner Günther: "Der Engel: das ist das irdisch angenäherte Erfüllte und sich immer neu aus sich selbst Erfüllende, die rein e r s c h e i n e n d e Seligkeit des Seins, der helle Schirm, auf den sich menschliches Leben und menschliche Bestimmungen zu sichtbarstem Kontraste hinspiegeln lassen..... In den Engeln staut sich zu Erfüllung, was bei uns nur Erwartung und Sehnsucht bleibt. Sie sind Brennpunkte, strahlende Verdichtungen des Seins, Wesen von Schönheit und Dauer". (297)

Was der Mensch nicht positiv, sondern nur im Negativ, in der Entbehrung hat, wird im Bild des Engels vor Augen gestellt. In den Gedichten des mittleren Rilke wird immer streng geschieden zwischen dem wirklich Gegebenen und dem nur Erdachten oder Ersehnten. Die Erfüllung wurde immer wieder dargestellt, jedoch immer als ein "schön Versagtes" (298), sie wurde im Konjunktiv ausgesagt (299), sie wurde als ein durch die Zeit vom Menschen Getrenntes, als noch Ausstehendes oder Versäumtes dargestellt. Ebenso wird in Rilkes Spätwerk immer streng getrennt zwischen dem, was dem Menschen gegeben ist, und dem, was ihm immer unerreichbar bleiben wird. Der Engel steht jenseits der Grenze des noch Erfahrbaren zum Nicht-mehr-Erfahrbaren, wie auch jener "andere Halbkreis" nicht wirklich gegeben war, sondern nur vom Rande her als "sich weigernder" erfahren wurde. Dieser Rand stellt den Kontur des Nicht-Gegebenen dar. An dieser Grenze, an diesen "Hindernissen" (3oo) erscheint der Engel, dann, wenn dem Menschen seine Teilhaftigkeit völlig bewußt wird, wird in der Entbehrung die Vollkommenheit erlebt. In der vierten Elegie heißt es:

"... ...: wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschaun, daß, um mein Schauen
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandelns." (3o1)

Wo das real Gegebene endet, dort "muß der Engel hin", wie schon im Gedicht "Schaukel des Herzens" jener andere, "sich weigernde" und nie erreichbare Halbkreis erst dort "hinzugerechnet" werden konnte, wo die "hiesigen Schwünge" endeten, wo die Grenze des Erfahrbaren schmerzlich erlebt wurde. Diese Grenze des Noch-Erfahrbaren "formt" das Nicht-Erfahrbare "von außen" (3o2), und erst an dieser Grenze wird

dieser andere, der Erfahrung sich entziehende Bereich im Negativ faßlich, wird er in der Entbehrung erlebt. Es sei hier an eine oben bereits zitierte Briefstelle erinnert, in der Rilke von "gewissen Momenten" spricht, in denen "Leid" "Fügung (wer kann es absehen -): Vergünstigung" sein kann. Voraussetzung dazu aber ist, daß "die Entbehrungen tief genug sind", "um dem Ausguß einer so groß verantworteten Gestalt als Negativ zu dienen". (3o3)
Dies trifft auf die vorliegende Elegienstelle zu: das Hinschauen auf die l e e r e Bühne wiegt so schwer, daß "dort als Spieler ein Engel hinmuß". Nur in solchen Momenten tiefster Entbehrung "muß der Engel hin". So schreibt Werner Günther: "Rilkes Engel ist das blendende Antlitz des reinen Seins, die aller Vergänglichkeit enthobene Gestalt der Vollendung, der intuitive Künstlerblick e i n e s Augenblicks zu lebendiger Dauer gesteigert: erhaben, vieldeutig, "schrecklich", darum das wandelbare Symbol eines wechselvoll-tragischen Kampfes um die Erringung des Seinsganzenim dichterischen Worte." (3o4)
Wie in der"Schaukel des Herzens" durch das Hinzurechnen jenes "sich weigernden" Halbkreises der volle Kreis, ein geschlossenes Ganzes, entstand, so heißt es hier: "Dann entsteht/ aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis/ des ganzen Wandelns". Der Engel ist aber auch hier der "unfaßliche" (3o5), er ist Bild für das dem Menschen nicht gegebene "immer zu Hohe". Im dichterischen Wort ist dieses Nicht-Erfahrbare gegenwärtig und anschaubar. Man sollte nicht übersehen, daß das Zusammenkommen des sonst immer Entzweiten, das Entstehen des Umkreises "des ganzen Wandelns", nicht als erlebt dargestellt wird, es beruht nicht auf einem Gekommen-Sein des Engels, sondern auf dem Hinmüssen. Rilke erzählt nicht: "als...,da", sondern er formuliert theoretisch: "wenn...,daß...,dann". Zu dem "Umkreis des ganzen Wandelns" gehört jenes Nicht-Erfahrbare, welches im Bild des Engels gegenwärtig ist. So war auch der andere Halbkreis nicht wirklich gegeben, er war im Negativ erfahrbar, und so konnte er "hinzugerechnet" werden. Erst durch dieses Wagnis, die andere Hälfte, "die die Schaukel verstößt", mit einzubeziehen, wurde der volle Kreis ermöglicht. Im dichterischen Wort wird er als ein Gestalthaftes vor Augen gestellt; Rilke selbst aber betont, daß dieser andere Halbkreis eine Form ohne Inhalt ist. Es geht Rilke, wie Werner Günther es formuliert, "um die Erringung des Seinsganzen im dichterischen Wort." Dies aber setzt einen "tragischen Kampf" (3o6), oder, wie es Rilke benennt, ein "Wagnis" (3o7), voraus, weil dem Menschen eben dieses Seinsganze nicht mehr positiv erlebbar ist. Jenseits der Grenze des Noch-Erfahrbaren gibt es keine transzendenten Inhalte mehr, sondern nur noch eine Leere. Dennoch ist der Mensch, der am real Gegebenen Ungenügen empfindet, auf diese Transzendenz hin ausgerichtet. Das zeigte sich im Bild der Schaukel an den Schwüngen hinauf zum "immer zu Hohen", das zeigt sich hier in dem Ausharren vor der leeren Bühne, in dem Hinschauen. Nur im Bemühen um das über die Erfahrung Hinausgehende konnte das real Gegebene als Halbkreis verstanden werden. So wird in diesen Stellen das Seins-

ganze in Bildern vor Augen geführt, in Bildern freilich, die den anderen Bereich, den sie vergegenwärtigen, als nicht erfahrbar ausweisen.

Viele Elegienstellen führen, wie die Gedichte des mittleren Rilke, die wir zu untersuchen hatten, nur bis an die Grenze der Noch-Erfahrbaren heran, ohne sie zu überschreiten. Dadurch aber, daß diese Grenze schmerzlich erlebt wird, deuten auch diese Stellen auf jenen anderen, "sich weigernden" Bereich hin, der den Menschen erfüllen würde, wenn er gegeben wäre. In der ersten Elegie heißt es:

> "O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
> uns am Angesicht zehrt –, wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
> sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
> mühsam bevorsteht." (3o8)

Wie dem Menschen von der ganzen Zeit immer nur ein Augenblick unmittelbar gegeben ist, so ist ihm nicht der ganze Raum, sondern nur ein sehr begrenzter Teil davon sichtbar. Einzelne sichtbare Gegenstände verstellen dem Menschen den übrigen Raum. In der Nacht verschwimmen die Konturen, die Gegenstände werden fast oder gänzlich unsichtbar. So scheinen die trennenden Grenzen in der Nacht aufgehoben, der ganze Raum scheint sich zu eröffnen, der alles Einzelne umfaßt. Daher erhofft sich der Mensch von der Nacht ein Einswerden mit all dem, dem er am Tag "gegenüber" (3o9) ist. Diese Hoffnung kommt darin zum Ausdruck, daß der Nachtwind "voller Weltraum" ist. Das "wenn" deutet auf ein positives "dann" hin. Wie immer wieder an solchen Punkten, an denen die Erfüllung nahe zu sein scheint, steht ein Gedankenstrich, der formal den Umschlag von der Hoffnung in die Enttäuschung darstellt. Die Nacht erfüllt die in sie gesetzte Hoffnung nicht, sondern sie bleibt die "sanft enttäuschende", die "dem einzelnen Herzen mühsam bevorsteht".

Von den "Liebenden" heißt es in der zweiten Elegie:

> ".... ....Ich weiß,
> ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält,
> weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche,
> zudeckt; weil ihr darunter das reine
> Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast
> von der Umarmung. Und doch, wenn ihr der ersten
> Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster,
> und den ersten gemeinsamen Gang, e i n Mal durch den Garten:
> Liebende, s e i d ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern
> euch an den Mund hebt und ansetzt–: Getränk an Getränk:

o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung." (31o)

Im Liebesaugenblick scheinen die Menschen der Vergänglichkeit enthoben zu sein. Dies aber ist nur Illusion in einem Moment der Überfülle des Gefühls. Was sonst ein Gedankenstrich oder ein Doppelpunkt leistet, kommt hier in dem "und doch" zum Ausdruck: die Desillusionierung gerade in dem Augenblick, da sich die Hoffnung zu erfüllen scheint.
In unserem Zusammenhang von Bedeutung ist auch die folgende Stelle:

"Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-
vögel verständigt. Überholt und spät,
so drängen wir uns plötzlich Winden auf
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich." (311)

Die Zugvögel brechen zur rechten Zeit auf, der Mensch aber möchte bleiben, er versucht, sich dem Vergehen zu widersetzen. Damit aber versäumt er den rechten Augenblick. Zu spät "drängen wir uns plötzlich Winden auf." Die plötzliche Anstrengung, den versäumten Augenblick einzuholen, ist vergeblich, denn "es giebt keinen Lauf zurück." (312) Hier liegt eine deutliche Parallele vor zu den bereits im ersten Teil der Arbeit interpretierten Versen:

"Wir könnten wissen. Leider, wir vermeidens;
verstießen lange, was uns nun verstößt." (313)

Es ist bezeichnend für das Wesen des "plötzlichen Augenblicks", daß dem verzweifelten Versuch des Menschen, sein Ausgeschlossensein zu überwinden, unmittelbar die Einsicht in das Scheitern dieses Versuchs folgt. Der Aktion des Menschen steht ein "teilnahmsloser Teich" gegenüber; so kommt es in diesem Moment des "Sich-Aufdrängens" nicht zu einer Beziehung zwischen dem Ich und der Wirklichkeit. Es handelt sich auch hier, wie zu Beginn der ersten Elegie, um einen Schrei, der nicht erhört wird, um eine Frage, die nicht beantwortet wird. Gerade in dem Moment, da der Mensch von sich aus die größte Anstrengung unternimmt, um zu einer Kommunikation zu gelangen, erfährt er ein "teilnahmsloses" Gegenüber. Besonders deutlich wird der Umschlag von der höchsten Erwartung und Hoffnung in die Enttäuschung in der folgenden Stelle:

"Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang ?
Der schlug sich auf: die Szenerie war Abschied.

Leicht zu verstehen. Der bekannte Garten,
und schwankte leise:..." (314)

Das Bild des Wartens vor dem Vorhang einer Bühne steht für die Erwartung und die Hoffnung des Menschen, zu einer wesentlichen Einsicht zu gelangen. In diesem Bild erscheint die Hoffnung zunächst als durchaus begründet; es ist nur eine Frage der Zeit, daß sich der Vorhang, der den Blick auf die Bühne noch verwehrt, aufschlägt. So steigert sich die Spannung, die "bange" Erwartung des Zuschauers immer mehr, bis zu diesem entscheidenden Augenblick. Der Vorhang schlägt sich auf. Damit ist der Höhepunkt der Entbehrung und zugleich der Hoffnung auf Erfüllung erreicht. Formal wird er durch den Doppelpunkt dargestellt. In diesem Augenblick erfolgt nun plötzlich der Umschlag in die Enttäuschung: was sich dem Auge darbietet, entspricht keineswegs den Erwartungen; es ist ein längst Bekanntes von geringer Bedeutung. Die Szenerie ist "leicht zu verstehen". Steiner bemerkt hierzu: "Das ist mit einem verächtlichen Unterton gesprochen wie: das Altbekannte, nichts Neues". (315)
Die folgende Stelle entspricht völlig den zahlreichen bereits interpretierten Gedichten aus Rilkes mittlerer Periode, in denen plötzlich ein Sehen möglich wird, das jedoch nicht zu echter Kommunikation führt und damit scheitert:

"manchmal, in halber Pause, will dir ein liebes
Antlitz entstehn hinüber zu deiner selten
zärtlichen Mutter; doch an deinen Körper verliert sich,
der es flächig verbraucht, das schüchtern
kaum versuchte Gesicht..." (316)

Zu erwähnen ist hier die in anderem Zusammenhang bereits untersuchte Stelle aus der fünften Elegie (317):

"Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt -, umspringt
in jenes leere Zuviel." (318)

Insgesamt konnten alle Gedichte, die den Augenblick "davor" oder "danach" darstellen, die sich der noch nicht oder nicht mehr vorhandenen Fülle zuwenden, als Darstellung einer "wehen Wirklichkeit" (319) interpretiert werden, als Darstellung des "Zuwenig". Ein "Zuwenig" sind auch alle die fruchtlosen Abläufe oder Zustände, von denen der plötzliche Augenblick jeweils abgehoben wird:

"Die Tage gehn uns hin mit Flucht und Schein.." (32o); "wir wissen nichts von diesem Hingehn.." (321); "Ihm ist als ob es tausend Stäbe gäbe/ und hinter tausend Stäben keine Welt" (322); "Sie gingen/ schon auf den Eingang zu, in dem die Frauen/ verweint sich drängten." (323); "Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde;/ sie atmete verwirrt ihr frisches Kleid/ und legte in die triftige Etüde/ die Ungeduld nach einer Wirklichkeit.." (324). Das Bemühen um das nicht Gegebene kann "mühsam" genannt werden, da es Gemütskräfte erfordert und zudem vergeblich ist. Wenn nun aus solchen Zuständen oder Abläufen ein Moment durch ein "doch plötzlich" oder "nur manchmal" herausgehoben wird, so scheint es zunächst, als sei in diesem Augenblick wirkliche Fülle gegeben. Dadurch, daß der plötzliche Augenblick jeweils gegen eine arme, bedrückende, Ungenügen hervorrufende Wirklichkeit abgesetzt ist, verheißt er die Erfüllung. Was an sich bereits die Wendungen wie "doch plötzlich" oder "nur manchmal" leisten, nämlich die Erfüllung anzukündigen, wird durch gehaltliche Aussagen unterstützt: - Plötzlich bricht ein Streifen Wirklichkeit in die Bühne, auf der sonst gespielt wird; (325) plötzlich eröffnet sich ein "Tor in solche Fernen/, wie sie vielleicht nur Vögel kennen..." (326); der Vorhang der Pupille schiebt sich auf, und es geht ein Bild hinein (327); das bereits auf den Ausgang zugehende Mädchen wendet sich und sieht Admet an (328); ein sonst Unbedeutendes "füllt sich" plötzlich "mit Sendung" (329); die Katze kehrt auf einmal ihr Gesicht "und mitten in das deine" (33o);"aus allem, was wir nicht begreifen", formt sich plötzlich ein "Angesicht und sieht uns strahlend an" (331); die Schaukel schwingt "aufwärts" zu den "Früchten, köstlichen" (332); der Vorhang einer Bühne schlägt sich auf (333); ein "liebes Antzlitz" will "entstehn" (334); das "mühsame Nirgends", das "Zuwenig" verwandelt sich unbegreiflich, schlägt um (335) -. Alle diese plötzlichen Vorgänge führen jeweils ganz nah an die Erfüllung heran. In den Gedichten der mittleren Periode stellen sie häufig die Voraussetzung zur Überwindung des Gegenüber-Seins dar, zur Kommunikation. Das gilt insbesondere für die Fälle, in denen in irgendeiner Form die Augenmetapher verwandt ist. In den Gedichten des späten Rilke haben diese plötzlichen Vorgänge deutlich den Charakter einer elevatio, eines Aufsteigens zur Transzendenz. Alle diese Stellen führen bis zu dem Punkt, wo das Einswerden des Menschen mit dem Objekt seiner Hinwendung, beziehungsweise, wo das Ankommen in der Transzendenz unmittelbar bevorzustehen scheint. In diesen Augenblicken der Nähe der Erfüllung ist die Entbehrung besonders stark. Zugleich wird die aus dem "Nahesein" (336) erwachsende Hoffnung groß. Es handelt sich um Augenblicke der Grenzerfahrung. Diese Grenze, an die alle diese Gedichte heranführen, erweist sich, und das ist entscheidend, als nicht überschreitbar. An ihr bricht die Hoffnung, an ihr erfährt der Mensch besonders schmerzlich sein Ausgeschlossen-Sein, seine Begrenztheit. Das höchste dem Menschen Verliehene ist, in jenen seltenen Augenblicken, das "plötzlich mögliche

Nahesein am immer zu Hohen". (337)
Obwohl dem Menschen das "immer zu Hohe" unerreichbar bleibt, wendet er sich ihm immer wieder zu. Er empfindet Ungenügen an der ihm gegebenen realen Wirklichkeit und erwartet die Erfüllung von diesem "immer zu Hohen". Diese Erwartung wird immer wieder enttäuscht. Nur vom Rande her ist dieses "immer zu Hohe" erfahrbar, und zwar als ein Sich-Weigerndes, das den Menschen "verstößt". (338) Es ist für den Menschen somit inhaltlos, eine leere Form. Nur noch im Erlebnis einer negativen Beziehung ist die Ganzheit des Daseins zu erahnen. Das "Wagnis", den "anderen Halbkreis" zu dem gegebenen "hinzuzurechnen" (339), entspringt dem Bedürfnis, die Ganzheit des Daseins in der Dichtung zu erweisen. Werner Günther schreibt: "Und doch fühlt er (Rilke) es als künstlerische Notwendigkeit, das Menschliche, wenn er ihm eine Bestimmung zuweisen soll, in der Spannung zum Göttlichen zu behalten." (340) Wenn zu dem erfahrbaren "Halbkreis" der andere, nicht positiv erfahrbare "hinzugerechnet" wird, entsteht die Figur des vollen Kreises, wenn zu der Puppe der Engel tritt, entsteht der "Umkreis des ganzen Wandelns" (341).

Der plötzliche Augenblick in den "Sonetten an Orpheus".

In den "Sonetten an Orpheus" steht häufig das Bild der "Figur" für die Gestalthaftigkeit des Daseins. Die "Figur" entsteht durch das "Wagnis" des Menschen, zu dem Gegebenen das Nicht-Gegebene "hinzuzurechnen" (342). Dies tut der Mensch in den Augenblicken, in denen er die Grenze zwischen beidem erfährt. Die Bedeutung der "Figur" in Rilkes Spätwerk ist von Beda Allemann ausführlich untersucht worden; auf diese Arbeit sei hier verwiesen. (343) Uns geht es an dieser Stelle darum, den Zusammenhang zwischen der "Figur" und dem hier untersuchten "plötzlichen Augenblick" darzulegen.
In einem Gedicht Rilkes aus dem Jahre 1924 heißt es:

"Daß wir das tägliche Wesen entwirrn,
das jeder anders erfuhr,
machen wir uns ein Nachtgestirn
aus der gewußten Figur. (344)

Das Bestreben, das "tägliche Wesen" zu "entwirrn", resultiert aus dem Ungenügen am Erfahrbaren. Der Akt des "Wagnisses", auch den uns übersteigenden Bereich, das "immer zu Hohe", "hinzuzurechnen" zu dem uns gegebenen Hiesigen, kommt hier in dem Verb "machen" zum Ausdruck. "Figur" in diesem Sinne ist also dem Menschen nicht einfach ein Vorgegebenes, sondern ein zu Leistendes. Sie kann nur durch die Hinwendung des Menschen zu dem "immer zu Hohen" entstehen. Dieses aber ist dem Menschen nicht erreichbar, und so bleibt seine Hinwendung unerfüllt. Die "Figur" des Herzschwungs setzt also das Leid der Trennung und der Unerfülltheit

voraus, die der Mensch in den "plötzlichen Augenblicken" erlebt, die wir untersucht haben, in den Momenten des "plötzlich möglichen Naheseins am immer zu Hohen". (345) Man darf das Verb "entwirrn" nicht mißverstehn; es bezeichnet den Versuch, die Sinnhaftigkeit des Daseins, die nur noch im Negativ erfahrbar ist, im dichterischen Wort zu erweisen. Beda Allemann warnt so mit Recht davor, die "Figur" zu einem "bloßen Symbol des Heilen" zu verharmlosen. (346) Es handelt sich in Rilkes Spätwerk nicht um eine Flucht vor dem Leid in eine wirklichkeitsfremde, blutleere Welt von Figuren, sondern die Voraussetzung zum Entstehen der "Figur" besteht darin, daß das Leid der Trennung und der Begrenztheit erlebt und durchgestanden wird. Nur in Momenten tiefster Entbehrung wird die Fülle, bildlich gesprochen, im Negativ erkennbar. Der "Umkreis des ganzen Wandelns" (347) impliziert den Engel, der nicht nur herrlich, sondern abweisend und "schrecklich" (348) ist. Zudem ist dieser abweisende Engel nicht ständig da. Nur in den Augenblicken, in denen der Mensch so völlig hinschaut auf die leere oder nur von der Puppe belebte Bühne, daß, um sein Schauen aufzuwiegen, der Engel "hinmuß", nur in solchen Augenblicken ist die Figur des "Umkreises des ganzen Wandelns" möglich. Entsprechend wird das "immer zu Hohe" in dem Gedicht "Schaukel des Herzens" (349) gerade in den Momenten als der andere Halbkreis verstanden und zu dem hiesigen "hinzugerechnet", in denen die Grenze des Gegebenen zum Nicht-Gegebenen schmerzlich erfahren wird. Die "Figur" ist also nur in bestimmten Augenblicken möglich. Dies zeigt auch die folgende Stelle:

"Komm und geh. Du, fast noch ein Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen." (350)

Die "Figur" ist nicht gegeben. Es bedarf des Aktes der "Ergänzung", um für einen Augenblick die Figur zu schaffen. Diese "Ergänzung" ist nichts Anderes als Rilkes "Wagnis", den anderen, "sich weigernden" Halbkreis "hinzuzurechnen". (351)

In einem anderen Sonett heißt es:

"Auch die sternische Verbindung trügt.
Doch uns freue eine Weile nun
der Figur zu glauben. Das genügt." (352)

Beda Allemann interpretiert diese Stelle folgendermaßen: "..."Das genügt": darin

liegt keine billige Resignation, die der Problematik der dichterischen Figur ausweiche, sondern die Einsicht in das Wesen der Figur, das immer nur "für eine Weile" seine Verbindlichkeit behauptet - nicht als unvergängliches Sternbild, sondern als Konstellation, die sich aus der Einsicht des Dichters in die Natur des Seins ergibt." (353) Diese Einsicht in die Natur des Seins erfolgt in den plötzlichen Momenten der Grenzerfahrung, in dem Erleben des "plötzlich möglichen Naheseins am immer zu Hohen". (354) Die Ganzheit des Daseins ist dem Menschen nicht mehr positiv erlebbar. Nur noch ein Teil des entzweiten Daseins ist ihm gegeben. Das Bemühen des Menschen um den anderen Teil, der erst die Erfüllung brächte, führt ihn immer wieder an die äußere Grenze des noch Erfahrbaren. Diese Grenze erweist sich als unüberschreitbar, und so bleibt das Bemühen des Menschen um den anderen Teil unerfüllt. Es stellt eine leere Form dar, die den Ausguß entbehrt. Nur noch von dieser Form her ist der Ausguß im Negativ zu erkennen. Die Grenze des noch Erfahrbaren macht dem Menschen die Entzweitheit des Daseins schmerzlich bewußt. Zugleich aber wird diese Grenze immer wieder als Bruchstelle verstanden, die das nicht Gegebene "von außen formt". (355) Im Erleben dieser Bruchstelle erweist sich dem Menschen die Zusammengehörigkeit der beiden Teile, des erfahrbaren und des nicht erfahrbaren Teiles. In solchen Momenten wird die "Figur" möglich, die beides enthält und zu einem geschlossenen Ganzen verbindet. Diese dem Erlebnis eines Augenblicks entsprungene Einsicht gewinnt Bedeutung über den verfließenden Augenblick hinaus. Es kommt nicht auf die "sternische Verbindung" an sich an, sondern auf die menschliche Leistung, "der Figur zu glauben".

"Mag auch die Spiegelung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild." (356)

Das einen Augenblick lang wahrgenommene Bild gilt es zu "wissen". Dieses Wissen um die Gestalthaftigkeit des Daseins versucht Rilke in seinem Spätwerk zu gestalten. In einem Brief an Witold Hulewicz bezeichnet Rilke dies als das Hauptanliegen der Elegien und der "Sonette an Orpheus":

" In den Elegien wird, aus den gleichen Gegebenheiten heraus, das Leben wieder möglich, ja es erfährt hier diejenige endgültige Bejahung, zu der es der junge Malte, obwohl auf dem richtigen Wege "des longues études", noch nicht führen konnte. Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den "Elegien". Das eine zuzugeben ohne das andere, sei, so wird hier erfahren und gefeiert, eine schließlich alles Unendliche ausschließende Einschränkung. Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens:

wir müssen versuchen, das größeste Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in beiden unabgegrenzten Bereichen zu Hause ist, aus beiden unerschöpflich genährt....Die wahre Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete, das Blut des größesten Kreislaufs treibt durch beide: es giebt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffenden Wesen, die "Engel", zu Hause sind. Und nun die Sage des Liebes-Problems in dieser so, um ihre größere Hälfte erweiterten, in dieser nun erst ganzen, nun erst heilen Welt. Es nimmt mich wunder, daß Ihnen die "Sonette an Orpheus", die mindestens ebenso "schwer" sind, und von der gleichen Essenz erfüllt, nicht hilfreicher sind zum Verständnis der "Elegien"...
In jener größesten "offenen" Welt sind alle, man kann nicht sagen "gleichzeitig", denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, daß sie alle sind. Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein. Und so sind alle Gestaltungen des Hiesigen nicht nur zeitbegrenzt zu gebrauchen, sondern, soweit wirs vermögen, in jene überlegenen Bedeutungen einzustellen, an denen wir Teil haben. Aber nicht im christlichen Sinne (von dem ich mich immer leidenschaftlicher entferne), sondern, in einem rein irdischen, tief irdischen, selig irdischen Bewußtsein gilt es, das hier Geschaute und Berührte in den weiteren, den weitesten Umkreis einzuführen. Nicht in ein Jenseits, dessen Schatten die Erde verfinstert, sondern in ein Ganzes, in das Ganze." (357)

Es hat sich im Verlauf der Untersuchungen gezeigt, daß das "Ganze" dem Menschen nur über eine negative Erfahrung erlebbar ist, nämlich über die Erfahrung seiner Begrenztheit und Teilhaftigkeit. Rilkes Spätwerk ist geprägt von einem ständigen angestrengten Bemühen um dieses "Ganze". Alle hier untersuchten Gedichte zeigen Versuche des Menschen, die ihm gegebene unzulängliche Welt "um ihre größere Hälfte" zu "erweitern", jenen anderen "Bereich" mit einzuschließen, um die "wahre Lebensgestalt" zu verwirklichen, sie zeigen zugleich das Scheitern dieser Versuche. Rilke demonstriert dies immer wieder an den Augenblicken des "plötzlich möglichen Naheseins am immer zu Hohen". (358) Das "immer zu Hohe" ist dem Menschen nur an der "werfenden Kraft" erfahrbar, mit der es ihn "verstößt"; diese "werfende Kraft", die der Mensch in Augenblicken der Grenzerfahrung schmerzlich erfährt, macht ihm den anderen, ihm unzugänglichen Bereich in seiner Existenz gewiß,macht ihn ihm "eigens vertraut". (359).
Die Erfahrung des Leids der Trennung, der Begrenztheit, der Unerfülltheit ist unabdingbare Voraussetzung dafür, daß das wenn auch nicht positiv gegebene Ganze zur Gewißheit wird, zu einer beglückenden Gewißheit. Von seiner mittleren Schaffensperiode an hat sich Rilke immer entschiedener gegen den fehlerhaften "Daseinsversuch" (36o) gewandt, der auf der Voraussetzung aufgebaut ist, daß "aus jeder in

Gebrauch genommenen Bedeutung Gott und Tod abgezogen" ist, "(als ein nicht Hiesiges, sondern Späteres, Anderwärtiges und Anderes)" (361). Er hat immer wieder den Versuch des Menschen verurteilt, das "nur Hiesige ", das in Wirklichkeit nur Teil des Ganzen ist, selbst für das Ganze zu nehmen, es zu einem kleinen "Kreislauf" zu machen, in dem das Leid keinen Platz hat. Ein solches Leben wird "um den Preis dieser Ausscheidung" nur scheinbar "menschlich, vertraulich, möglich, leistbar, in einem geschlossenen Sinn das Unsrige" (362), denn immer erfährt der Mensch die "Spannung", zu der der hinausverdrängte Gott "anwuchs", und immer wieder erfährt er den Tod, der überall um ihn noch zu Haus ist, und der, "in bösartiger Auswahl den und jenen anfällt" (363). Der Bezug zum Ganzen ist nur erfahrbar, indem das Leid der Teilhaftigkeit durchgestanden wird. Gerade die schmerzliche Erfahrung des "Naheseins am immer zu Hohen" führt zur Einsicht in die Sinnhaftigkeit des Daseins. Es sei hier an die Äußerung Rilkes erinnert, die besagt, daß die Entbehrungen tief sein müssen, "um dem Ausguß einer so groß verantworteten Gestalt als Negativ zu dienen". (364) Dann kann diese Gestalt, wenn sie schon nicht positiv gegeben ist, wenigstens im Negativ erkannt werden. Dazu ist es notwendig, daß die Leere der Form kompromißlos zugegeben wird. So wendet sich Rilke in dem Gedicht "Schaukel des Herzens" ausdrücklich gegen den Versuch, den anderen Halbkreis als "Spiegel" der hiesigen Schwünge zu sehen, ihn, der doch für den Menschen wesentlich leer ist, künstlich erfüllen zu wollen. Unser Dasein ist "in beiden unabgegrenzten Bereichen zu Hause, die wahre Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete" (365). Erst von der neu gewonnenen Einsicht aus kann Rilke von "unabgegrenzten Bereichen" sprechen; die Einsicht in die Zusammengehörigkeit der beiden Bereiche, des gegebenen und des "sich weigernden" (366), eröffnet sich im Erleben der Grenze zwischen beiden. Dieses Erleben wird in den hier untersuchten plötzlichen Augenblicken möglich, die nah an die Erfüllung heranführen, in denen der Mensch das "plötzlich mögliche Nahesein" erlebt. Dann jedoch erfolgt der Umschlag: das zunächst beglückende Nahesein erweist sich als ein "Nahesein am immer zu Hohen". In diesen Augenblicken erfährt der Mensch seine Begrenztheit. Zugleich aber gewinnt er durch die Erfahrung der Grenze die Einsicht in die Zusammengehörigkeit der beiden Bereiche. Jetzt wird es möglich, das unzulängliche Hiesige, auf das sich der Mensch zurückverwiesen sieht, "in jene überlegenen Bedeutungen einzustellen", es in den "weitesten Umkreis einzuführen" (367). Dann aber versteht der Mensch das Hiesige nicht nur aus sich selbst, sondern als die eine Hälfte eines vollen Kreises. Wenn "selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt" (368), ist die Voraussetzung zur Einsicht in die Figur des Daseins geschaffen.

Diese Zusammenhänge, die sich aus der Interpretation des plötzlichen Augenblicks im Rilkeschen Gedicht ergaben, sollen in den folgenden Abschnitten systematisch untersucht und unter Berücksichtigung weiterer Belegstellen kurz in den Zusammen-

hang des ganzen Werkes eingeordnet werden.

Leere Transzendenz

In allen hier untersuchten "plötzlichen" Augenblicken ist eine unerfüllte Sehnsucht gestaltet. In allen diesen Gedichten wird das der Erfahrung Gegebene als unzulänglich dargestellt. Der Bereich des Erfahrbaren wird abgeschritten; es bringt nicht die Erfüllung. Schon von den Wendungen "doch plötzlich" und "nur manchmal" her scheinen die so aus dem üblichen unbefriedigenden Ablauf hervorgehobenen Augenblicke die Erfüllung zu bringen. Sie führen bis an die äußere Grenze des Erfahrbaren. Diese Grenze erweist sich als nicht überschreitbar. Der Mensch erfährt sie schmerzlich, da seine Sehnsucht über das Erfahrbare hinausgerichtet ist. Die Grenze wird als einschränkend, als wehrend erfahren: "Wie eingeschränkt ist alles uns Verliehene". (369) Von was aber trennt uns diese Grenze? Eine Beantwortung dieser Frage soll hier versucht werden. Von vornherein ist dabei Behutsamkeit geboten; die Mehrzahl der hier untersuchten Stellen führen von der Seite des Gegebenen an dessen Grenze heran, und sie geben zunächst keinerlei direkten Aufschluß über das hinter der Grenze Liegende, und zwar, weil dieses nicht erfahrbar und somit aus dieser Sicht leer ist. So bleibt dieser Bereich jenseits der Grenze des Erfahrbaren ausgespart und nur von außen, von der Grenze her bestimmt. Dennoch richtet sich die Sehnsucht des Menschen, die im Erfahrbaren nicht erfüllt wird, auf diesen leeren Bereich hin. In Mallarmés Dichtung ist, wie in der Rilkes, immer wieder das Ungenügen dargestellt, das der Mensch am Erfahrbaren empfindet. Daraus zieht Hugo Friedrich eine Schlußfolgerung, die auch in Bezug auf Rilkes Dichtung gültig ist: "Was Mallarmé beschäftigt, ist die Unzulänglichkeit alles real Gegebenen. Dieses als unzulänglich erfahren kann nur ein idealistisches Denken." (37o) Antithetisch läßt es sich also erschließen, daß es sich bei der Leere, die sich jenseits des Erfahrbaren auftut, um verlorene metaphysische Inhalte handelt. Deutlicher wird dies in dem Gedicht "Schaukel des Herzens". Dort wird das Erfahrbare als "Hiesiges" bezeichnet; die plötzliche Annäherung an die äußere Grenze des Erfahrbaren wird als Aufschwung verstanden, als Schwung hinauf zu den - im Bild gesprochenen - "Früchten, köstlichen". Dieses Ziel, das im Hinblick auf die Sehnsucht, die den Schwung auslöst, die Erfüllung bedeuten würde, wird nicht erreicht. Das "immer zu Hohe" ist nicht betretbar; an seinem Rand bricht der Schwung ab. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß in dieser Vorstellung - das Herz schwingt hinauf zu seinem eigentlichen Ziel, von dem es die Erfüllung erwartet - Züge einer elevatio im christlichen Sinne, eines Aufsteigens des Geistes in die Transzendenz, vorhanden sind. Hugo Friedrich zitiert einen Ausspruch des spanischen Mystikers Juan de la Cruz: "Ich flog so hoch, daß meine Jagd zum Ziele kam." (371) Man denke an den fruchtbaren Augenblick, den die Pietisten in ihren Selbstbiographien immer wieder dargestellt ha-

ben. August Langen schreibt dazu: "Die Vereinigung mit Gott war das Ziel, das Leben der Weg zu ihm, der Augenblick des Findens das Urerlebnis. In ihm, dem "Durchbruch zum Licht" gipfelt die Lebenskurve." (372)
Rilkes Schwung hinauf kommt nicht zum Ziel, bei ihm ist das beglückende Erlebnis der Pietisten ins Negative gekehrt: dort, wo der erhoffte Durchbruch unmittelbar bevorzustehen scheint, bricht der Schwung ab. Statt des beglückenden Einswerdens wird eine Grenze erfahren, die gerade die Unerreichbarkeit des Zieles bewußt macht. Der Aufschwung des Herzens führt bei Rilke zu dem schmerzlichen Erleben des Naheseins am "i m m e r z u Hohen". (373) In dieser allgemeinen Formulierung kommt die Unzugänglichkeit dessen, was jenseits der erfahrenen Grenze liegt, zum Ausdruck. In diesem Zusammenhang ist noch einmal der oben (S. 87 /88) zitierte Brief an Lotte Hepner von Bedeutung. Rilke wendet sich dagegen, daß Gott aus dem Hiesigen hinausverdrängt wird. Ein Daseinsversuch, der auf dieser Voraussetzung aufgebaut ist, ist nach Rilkes Auffassung fehlerhaft. Wie aber kann der Mensch Gott, den er hinausverdrängt hat, wieder mit einbeziehen? Nach Rilkes Auffassung ist dies dem modernen Mensch kaum noch möglich. Rilke schreibt in diesem Brief:

> "Könnte man die Geschichte Gottes nicht behandeln als einen gleichsam nie angetretenen Teil des menschlichen Gemütes, einen immer aufgeschobenen, aufgesparten, schließlich versäumten, für den eine Zeit Entschluß und Fassung da war, und der dort, wohin man ihn verdrängt hatte, nach und nach zu einer Spannung anwuchs, gegen die der Antrieb des einzelnen, immer wieder zerstreuten und kleinlich verwundeten Herzens kaum noch in Frage kommt." (374)

Diese "Spannung" kommt in Rilkes Gedichten, besonders in den hier untersuchten "plötzlichen" Augenblicken, immer wieder zum Ausdruck. Gott aber, der andere Pol der Spannung, ist nicht erfahrbar; er ist, so gesehen, für den Menschen eine leere Stelle, ein "immer zu Hohes". Im "Brief des jungen Arbeites" heißt es: "Wenn ich sage: Gott, so ist das eine große, nie erlernte Überzeugung in mir." (375) Am 5. Januar 1910 schreibt Rilke in einem Brief an Mimi Romanelli:

> "Ich betete - zu wem? ich könnte es Dir nicht sagen. Das Gebet ist eine Ausstrahlung unseres plötzlich entzündeten Wesens, es ist eine unendliche Richtung ohne Ziel, es ist ein glühender Parallelismus unserer Sehnsüchte, die das Weltall durchziehen, ohne irgendwo anzukommen." (376)

Diese Briefstelle trifft zu auf sämtliche hier untersuchten "plötzlichen" Augen-

blicke. In allen Fällen ist eine "Richtung ohne Ziel" gestaltet, "Sehnsüchte, die das Weltall durchziehen, ohne irgendwo anzukommen". Dabei geht es in den Gedichten des mittleren Rilke um die Sehnsucht des Menschen, mit seiner Umwelt einszuwerden, das "Gegenüber-Sein" (377) zu überwinden. Diese Sehnsucht bleibt unerfüllt; der Mensch erkennt dies gerade in den "plötzlichen" Augenblicken, in denen ein "Sehen" möglich wird, das aber nicht zu echter Kommunikation führt. In den späten Gedichten Rilkes wird immer deutlicher, daß die Sehnsucht des Menschen, der am "nur Hiesigen" (378) Ungenügen empfindet, auf eine Transzendenz hingerichtet ist, von der die Erfüllung der Sehnsucht erwartet wird. Diese Transzendenz aber wird als leer erfahren, da die transzendenten Begriffe inhaltlos geworden sind. Rilke schreibt in einem Brief an Lisa Heise vom 19. Januar 192o: "Unsere Traditionen sind unleitend geworden, dürre Äste, die nicht mehr aus der Kraft der Wurzel gespeist werden." (379) Dies gilt nach Rilkes Auffassung auch für die metaphysischen Inhalte; sie sind verblaßt, sie haben für den modernen Menschen keine Verbindlichkeit mehr. Der "Gott" des "Stunden-Buches" ist nur ein leerer Spannungspol, durch den die Hinwendung des Menschen begründet wird, zugleich aber existiert "Gott" nur in dieser Hinwendung, er wird vom Menschen "gebaut". Das wirklich Existierende ist die "Richtung", das Ziel aber ist leer. (383)

Eudo Mason schreibt: "Das Christentum ist, seiner (Rilkes) Ansicht nach, völlig dem Untergang geweiht, und er würde es, selbst wenn er könnte, nicht wieder beleben, denn es ist zu viel daran, was er verabscheut. Aber es hat eine trostlose Leere hinterlassen, die Leere einer seelenlosen mechanischen Welt, wie sie die Naturwissenschaft enthüllt." (384) Rilke versucht an keiner Stelle seines Werkes von den "Neuen Gedichten" an, diese immer wieder schmerzlich erfahrene Leere künstlich zu füllen, eine Erfüllung vorzutäuschen, die es seiner Auffassung nach nicht gibt. Wenn Rilke Aussagen über diesen leeren Bereich macht, so gebraucht er allgemeine Formulierungen; er spricht von dem "immer zu Hohen" oder dem "anderen Halbkreis" (385), wobei er ausdrücklich betont, daß dieser andere Halbkreis sich "weigert", daß er den Menschen "verstößt" (386). Wenn Rilke die nur in der Entbehrung erlebte Ganzheit des Daseins in Bildern aussagt, etwa in dem Bild der "Figur", des vollen Kreises, des "Umkreises des ganzen Wandelns" (387), so implizieren die Bilder immer das dem Menschen nur als Leere Erfahrbare. Die Gewißheit einer Sinnhaftigkeit des Daseins trotz allem wird gerade in den Augenblicken möglich, in denen der Mensch die Grenze des ihm "Verliehenen" und zugleich die dahinter sich auftuende Leere erfährt. Rilke versagt sich jede Milderung des Leids, jede Tröstung, denn sie würde eine Verfälschung der immer wieder erfahrenen Wirklichkeit bedeuten. Der Aufschrei des Menschen zu Beginn der ersten Elegie wird nicht erhört. Am Ende der siebenten Elegie heißt es:

"..... ....Glaub n i c h t, daß ich werbe.
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weitauf." (388)

Heinrich Cämmerer interpretiert diese Stelle folgendermaßen:

"Damit lenkt der erschöpfte Dichter in den Eingang zurück: Weil der Engel doch "nicht kommt", verlangt der Dichter, dem Sein, so wie es ist, recht gebend, keine Bestätigung durch ihn, läßt unsere Leistung in all ihrer Offenheit, Ersehntheit und Erahntheit stehen und bejaht und fühlt das aus bis in den Doppelsinn: sein menschlicher Anruf sei in sich selige und gesammelte Sehnsucht, voll seligen Hinwegs zum Engel und letztlich zu Gott und voll Hinweg allem Gestilltwerden gegenüber, von so starker Gegenströmung gegen alle Erfüllung, daß der Engel gegen sie nicht schreiten könne. Und dies schmerzvollselige Bewußtsein endet in dem inständigen Gebärdensymbol: ein gestreckter Arm, die nach oben geöffnete Hand, die verlangend zugreifen möchte, bleibt wie Abwehr und Warnung vor dem doch nicht faßbaren Engel weit auf". (389)

Diese Gebärde am Ende der siebenten Elegie ist ein Bild für die immer wieder, besonders in den hier untersuchten "plötzlichen" Augenblicken, erfahrene Unerfüllbarkeit der menschlichen Sehnsucht. Angesichts dieser Unmöglichkeit der Erfüllung bescheidet Rilke sich dennoch nie im "nur Hiesigen" (39o). Wenn der Engel auch nicht "kommt", wenn er auch ein "Unfaßlicher" ist, so bleibt der Arm des Menschen dennoch ausgestreckt, bleibt die Hand "zum Greifen oben offen". Rilke gibt keineswegs die inhaltlos gewordene Transzendenz auf; die Leere, die die geschwundenen Inhalte hinterlassen haben, bleibt Gegenstand der menschlichen Hinwendung, einer Hinwendung freilich, die nirgendwo ankommt. Schon im "Malte" heißt es, Gott sei "kein Liebesgegenstand", sondern "nur eine Richtung der Liebe" (391). Die immer wieder erfahrene Unmöglichkeit der Erfüllung führt bei Rilke nicht zur Resignation, auch nicht zu dem Versuch, in der Dichtung eine Erfüllung vorzutäuschen, sondern zu einer vollen Bejahung der, wenn auch vergeblichen, Bemühung:

"G e k o n n t hats keiner; denn das Leben währt
weils keiner konnte. Aber der Versuche
Unendlichkeit!" (392)

In dem Gedicht "Schaukel des Herzens" wurde deutlich, daß gerade in dem Augenblick, in dem das Leid der Begrenztheit unmittelbar erlebt wird, die Sinnhaftigkeit des Daseins eingesehen wird. Der andere Bereich, der sich "weigert", existiert für den Menschen nur in der Sehnsucht, in der Entbehrung. In dem Augenblick, da der Mensch an die Grenze des ihm Gegebenen stößt und die Unmöglichkeit der Erfüllung erfährt, ist die Entbehrung am tiefsten. Dann aber wird in ihr das Entbehrte erkennbar. Nichts anderes bedeutet die Aussage, daß gerade die "werfende Kraft", die den Menschen "verstößt", ihm den anderen Bereich "eigens vertraut" macht. Voraussetzung dazu ist das volle Eingeständnis der Unerfüllbarkeit der Sehnsucht:

"Mehr nicht sollst du fühlen als die reine
Richtung im unendlichen Entzug -" (393)

Der "dennoch preisende Laut" (394)

In allen von uns untersuchten Gedichten kommt das Leid des Menschen, seine Armut und Unerfülltheit zum Ausdruck. Wird dieses Leid in Rilkes Spätwerk zuweilen widerrufen? Mancher Vers und manche Briefstelle könnte darauf hindeuten. Im Jahre 1922 schreibt Rilke in einem Brief: (395) "Keine Absage, nicht wahr?! keine Absage; oh, im Gegenteil, wieviel unendliche Zustimmung und immer noch Zustimmung zum Da-Sein!" In der siebenten Elegie preist Rilke die Herrlichkeit des Seins: "Hiersein ist herrlich" (396). In einem Brief aus dem Jahre 1918 schreibt Rilke: "Und da bekenn ich denn, liebe Gräfin, daß ich das Leben für ein Ding von der unantastbarsten Köstlichkeit halte, und daß die Verknotung so vieler Verhängnisse und Entsetzlichkeiten, die Preisgebung so zahlloser Schicksale, alles was uns diese Jahre zu einem immer noch zunehmenden Schrecken unüberwindlich angewachsen ist: mich nicht irre machen kann an der Fülle und Güte und Zugeneigtheit des Daseins." (397) Der Preis des Daseins in Rilkes Spätwerk steht nicht neben der Darstellung des Leids oder gegen sie, sondern er schließt das Leid mit ein. Durch die schmerzliche Erfahrung der Grenze wird der Mensch immer wieder auf das "Hiesige" zurückverwiesen, und so erkennt er: "H i e r ist des S ä g l i c h e n Zeit, h i e r seine Heimat". (398) Immer noch wird das "Hiesige" am Engel gemessen und als unzulänglich erkannt. In dieser Unzulänglichkeit, in der "Offenheit , Ersehntheit und Erahntheit", wie es Cämmerer formuliert (399), wird es bejaht. In dem Gedicht "Schaukel des Herzens" ist es gerade die Voraussetzung zum Entstehen der vollen Kreisfigur, daß das Hiesige als unvollständig, als H a l b kreis zugegeben wird. Nur als solcher, nur in dieser Beschränkung ist das Hiesige wahr, und nur so ist es eingespannt in das Ganze. So erfährt das Hiesige eine Aufwertung. Durch die schmerzliche Erfahrung seiner Teilhaftigkeit - im Sinne von "Begrenztheit" - wird sich der Mensch seiner Teilhaftigkeit - im positiven Sinn - bewußt. Wie dem

Menschen die "Figur" nur im Leiderlebnis einsehbar wird, so schließt auch Rilkes "Rühmung" (4oo) des Daseins das Leid mit ein. Das wird in den folgenden Versen der neunten Elegie deutlich:

"Zwischen den Hämmern besteht
unser Herz, wie die Zunge
zwischen den Zähnen, die doch,
dennoch, die preisende bleibt." (4o1)

In einem der Orpheus-Sonette heißt es:

"Wir, gerecht nur, wo wir dennoch preisen" (4o2)

In einem anderen stehen die Verse:

"Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?
Nur, wer mit dennoch preisendem Laut
sänge das Herz, das ins Ganze geborne." (4o3)

In dem "dennoch" wird deutlich, daß in den Versen, die das Dasein rühmen, das Leid keineswegs gemildert wird. Die Preisung des Seins in Rilkes Spätwerk erwächst keineswegs einer Erfüllung der immer dargestellten Sehnsucht. Die Entwicklung Rilkes ist die von der Klage zum Jubel; beides aber bezieht sich auf das gleiche Erleben der menschlichen Not. Schon 1912 hat Rilke erkannt:
"Die Klage hat vielfach überwogen, aber ich weiß, man darf die Klagesaiten nur dann so ausführlich gebrauchen, wenn man entschlossen ist, auf ihnen, mit ihren Mitteln, später auch den ganzen Jubel zu spielen, der hinter jedem Schweren, Schmerzhaften und Ertragenen anwächst und ohne den die Stimmen nicht vollzählig sind." (4o4)
Zurückschauend heißt es in einem späten Gedicht:

"Früher. Klagtest? Was wars? Eine gefallene
Beere des Jubels, unreife.
Jetzt aber bricht mir mein Jubel-Baum,
bricht mir im Sturme mein langsamer
Jubel-Baum." (4o5)

Die Zeit

Das Problem der Zeit bei Rilke hat Beda Allemann ausführlich und eingehend untersucht. Seinen Ergebnissen stimmen wir zu. Hier kann es sich nur darum handeln, die Problematik der Zeit im Werk Rilkes aus unserer Sicht kurz zu beleuchten. Die Wörter, von denen wir zunächst ausgegangen waren, -"doch plötzlich, "noch", "noch nicht" - sind Zeitbegriffe. Da wir nur von ganz wenigen Voraussetzungen ausgehen, können die folgenden Bemerkungen nur als kleine Ergänzung zu der umfassenden Untersuchung Allemanns (4o6) verstanden werden, die freilich den "Augenblick" als Problem nicht herausstellt.

Allemann betont und weist nach, daß man bei Rilke zwischen zwei Zeitbegriffen genau unterscheiden müsse, "grob gesprochen zwischen dem negativen, der sich aus der Erfahrung der schlechten Vergänglichkeit ergibt, und einem fundamental anderen, "positiven" Zeitbegriff, der die Fülle der Zeit, die höhere Gleichzeitigkeit meint." (4o7)

Im ersten Teil der Arbeit sind wir immer wieder diesem negativen Zeitbegriff begegnet. Allen diesen Gedichten liegt die Vorstellung einer linear ablaufenden Zeit zugrunde, die, bildlich gesprochen, im "Strome des Schicksals" dahinfließt. Es ist die Zeit, die dem Nicolaj Kusmitsch im "Malte" "an den Ohren vorbeizog" - "(da begann er zu verstehen, daß das, was er nun verspürte, die wirkliche Zeit sei, die vorüberzog. Er erkannte sie förmlich, alle diese Sekündchen, gleich lau, eine wie die andere, aber schnell, aber schnell...") (4o8) Von diesem Zeitbegriff zeugen die Verben: "hinschwinden, hingehn, vergehn, fliegen, fliehen, sich entfernen". Ein weiteres Bild für diese dahineilende Zeit ist das des Windes in dem Gedicht "Ein Frühlingswind" (4o9).

Diese so verstandene Zeit ist nicht zu halten. Sie entzieht unserer Erfahrung alles Vergangene und alles Zukünftige. Allemann schreibt:

"Dabei gilt es zu beachten, daß die Beziehung zur Vergangenheit nicht weniger gefährdet ist als die zur Zukunft. Beide Dimensionen der Zeit sind von derselben Unmöglichkeit bedroht, je in ihrer Ganzheit dichterisch fruchtbar zu werden, weil die Zeit als vergangene wie als zukünftige sich nur schwer zu reiner Gegenwart versammelt." (41o)

In allen Gedichten, die den Augenblick "davor" oder "danach" darstellen, wird die Zeit als linear ablaufende verstanden. Wie der Mensch wegen seines Bewußtseins von der Welt nicht i n ihr ist, sondern ihr gegenüber, so ist auch das Ich dieser Gedichte nicht in dem Zeitablauf, sondern es sieht sich ihm gegenüber. Deshalb wird die Zeit dem Menschen zum Problem. Das Kind steht, da es noch kein Zeitbewußtsein hat, mitten in dem Ablauf; es lebt ganz dem jeweils gegebenen Augenblick, es kennt keine Zukunft und keine Vergangenheit. So wird

es im Erleben des Augenblicks erfüllt. Dem Erwachsenen aber ist, wie Steiner formuliert, "alles und jedes entweder Anlaß zur Sehnsucht nach Vergangenem oder zur Hoffnung auf menschliche Zukunft". (411) Diese Sehnsucht nach Vergangenem und die Hoffnung auf Zukünftiges lenken ab vom jeweils gegebenen gegenwärtigen Augenblick. Dadurch erlebt der Mensch diesen Augenblick als arm, als "wehe Wirklichkeit"; er erkennt in ihm nur das Fehlende, "nicht mehr" oder "noch nicht" Gegebene. Der Mensch nimmt "dieser Gegenwart Geschenk" (412) nicht an. Das Kind erlebt den Augenblick unbewußt, das heißt, unmittelbar. Dieses unmittelbare Erleben ist dem Erwachsenen nicht möglich; er muß sich um den Augenblick bemühen. Gerade aber das bewußte, reflektierende Bemühen zerstört die Unmittelbarkeit. So bleibt das ständige Bemühen des Menschen um die Unmittelbarkeit der Erfahrung, um das Einbezogen-Sein vergeblich. Die Reflexion hinkt immer hinter dem Augenblick her. Das schmerzlich erlebte Gegenüber-Sein, das gerade durch das Bewußtsein verursacht ist, kann nicht durch das Bewußtsein, durch die Reflexion überwunden werden. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt. Das sich dem Ablauf gegenüber sehende Ich versteht sich selbst als statisch, als unbewegt. Darin spiegelt sich die Auflehnung des Menschen gegen das Vergehen, sein Streben nach Bleiben, nach Sicherheit und Heimat. Der Mensch kann zwar die Augen vor der Tatsache verschließen, daß er selbst der Vergänglichkeit unterworfen ist, er kann den Tod aus seinem Bewußtsein ausschließen. Die Illusion jedoch, daß es "Verweilung" (413), Heimat und Besitz geben könne, wird durch die ständige Erfahrung der Vergänglichkeit immer wieder zerstört. Da der Mensch nicht bereit ist, das "Hingehn" (414) zu bejahen, erfährt er es immer wieder als Leid. Auch von diesem Aspekt her ist dem Menschen der Einklang mit den Dingen nicht möglich. Da der Mensch sich aus dem natürlichen Ablauf des Hingehns, dem die Dinge gehorchen, herausstellt, kommt es nicht zu einer echten Begegnung; er handelt übereilt, nimmt das Zukünftige im Hoffen und in Wünschen vorweg, die sodann durch die Erfahrung der Wirklichkeit enttäuscht werden, oder aber er handelt "überholt und spät" (415) und fällt dann ein "auf teilnahmslosen Teich" (416). Freilich gibt es die Erinnerung; solange aber der Mensch das Besitzstreben nicht aufgibt, kann die Erinnerung nur den Verlust des einst Gegebenen bewußt machen. Erst wenn der Mensch den Anspruch auf Besitz aufgibt, was Rilke seit seiner mittleren Schaffensperiode immer entschiedener gefordert hat, erst wenn der Mensch erkennt und bejaht, daß die Vergänglichkeit zum Sinn des Daseins gehört, gewinnt die Erinnerung eine neue, positive Bedeutung. Der Mensch muß die Haltung des "Fremden" in den "Neuen Gedichten" einnehmen, der "tiefer wissend" ist, "daß man nirgends bleibt", der bereit ist, "dies alles immer unbegehrend hinzulassen". (417) Wenn der Besitz für den Menschen belanglos geworden ist, bedeutet die Erinnerung "Bewahrung der noch erkannten Gestalt". (418) In einem späten Brief schreibt Rilke: "Statt des Be-

sitzes erlernt man den Bezug". (419) Nur im "Bezug" ist dem Menschen die heile "Figur" erlebbar; Voraussetzung dafür ist die völlige Aufgabe des falschen Glücksdenkens, des Anspruchs auf Besitz. Aus dieser Haltung sind die Verse der neunten Elegie gesprochen:

".... ...Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in - o unendlich - in uns. Wer wir am Ende auch seien.
Erde, ist es nicht dies, was du willst: u n s i c h t b a r
in uns erstehn? - Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? - Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?
Erde, du liebe, ich will." (42o)

Die Erde in sich, ins Unsichtbare verwandeln, heißt zunächst, auf ihre Sichtbarkeit zu verzichten, "alles immer unbegehrend hinzulassen". Diese Haltung, wenn sie dem Menschen überhaupt möglich ist, verlangt ihm ein Äußerstes ab. Nur wenn wir des Lebens "schrecklichste Furchtbarkeit bejahen, auf die Gefahr hin, an ihr zu Grunde zu gehen -,erschließt sich uns eine Ahnung des Seligsten, das um diesen Preis unser ist." (421) Aus dieser Haltung, die nur möglich ist, wenn der Mensch das Leid völlig durchsteht bis hin zu einer Bejahung des Leids und zum Verzicht auf jeden Trost, erst aus dieser Haltung sind Verse wie die folgenden zu verstehen:

"Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger.....Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen." (422)

Auf diese Entwicklung des Begriffes der Erinnerung mußte hingewiesen werden, um zu zeigen, daß solche Verse nicht im Widerspruch stehen zu den von uns untersuchten Gedichten. Das menschliche Leid, das wir immer wieder dargestellt fanden, wird von Rilke an keiner Stelle widerrufen. Für den Menschen, der die Haltung des "Fremden" der "Neuen Gedichte" eingenommen hat, verliert zwar das bis dahin immer wieder beklagte "Hingehn" seine Negativität; diese Haltung selbst aber ist nur zu erringen im radikalen Eingestehen der menschlichen Begrenztheit und Armut, im Verzicht auf jede "Tröstung". Dieser für den Menschen immer leidvolle Verzicht wird von Rilke keineswegs verharmlost. So ist auch diese neue Haltung des Menschen in Rilkes Gedichten nicht als eine endgültig und für immer errungene

dargestellt; sie wird vielmehr immer wieder als Forderung ausgesprochen. Geleistet aber wird sie bestenfalls in seltenen Augenblicken, und zwar dann, wenn der Mensch das Leid seiner Armut bis ans Ende durchsteht, wenn er unmittelbar die Grenze des ihm Gegebenen erfährt und ihre Unüberschreitbarkeit einsieht. Diese Momente des "plötzlich möglichen Naheseins am immer zu Hohen" (423) hatten wir zu untersuchen. In ihnen schien die gerichtete Zeit unterbrochen zu sein. Aus dem in allen diesen Gedichten zunächst dargestellten unbefriedigenden Ablauf ist der "plötzliche" Augenblick durch ein absetzendes "doch" oder "nur" herausgehoben. Es sei hier an die einleitend zitierte Prosastelle erinnert, in welcher von den "Gefühlen" gesagt wird: "Aber wir s e h e n sie doch nur in den kurzen Augenblicken, da sie aus dem Strome des Schicksals emporschnellen". (424) Die Bewegung des plötzlichen Emporschnellens steht senkrecht zu der des Stromes. In dem Strom, der ein Bild für den Zeitablauf ist, sind die Gefühle nicht sichtbar, sie sind unserer Erfahrung entzogen. Nur in den Momenten, da sie aus dem Strome emporschnellen, ihm also einen Augenblick lang enthoben sind, können wir sie "s e h e n". Diese Momente entsprechen den "plötzlichen" Augenblicken in Rilkes Gedichten. Wie aber ist diese Vorstellung einer Interruption des Zeitablaufes zu verstehen? In den Augenblicken des "kaum noch" oder "kaum erst" hat Rilke das leidvolle Gegenüber-Sein des Menschen dargestellt. Das Ich dieser Gedichte wendet sich einem Vergangenen oder Zukünftigen zu und versäumt daher den jeweils gegenwärtigen Augenblick. Nun kann aber der Mensch von irgendeinem Vorgang plötzlich so stark und unmittelbar betroffen werden, daß er die Vergangenheit und die Zukunft vergißt und nur den gegenwärtigen Augenblick intensiv erlebt. Das ließ sich anhand des Gedichtes "Todes-Erfahrung" besonders deutlich zeigen. Der Mensch hat den Tod aus seinem Bewußtsein ausgeschlossen. In dem Moment aber, da ein ihm nahestehender Mensch stirbt- "Doch als du gingst" -, bricht der Tod plötzlich ins Bewußtsein; er wird unmittelbar erfahren. In diesem Augenblick ist dem Menschen "ein Streifen Wirklichkeit" gegeben. Dann aber heißt es: "Wir spielen weiter" (425). So sind auch die "Gefühle", die "aus dem Strome des Schicksals emporschnellen", nur einen Augenblick lang sichtbar, da sie sogleich wieder in dem Strom untertauchen. Es ergibt sich also aus diesen Augenblicken keine bleibende Beziehung zwischen dem Menschen und dem plötzlich Erfahrenen. So sehen wir die Gefühle "nur" in den "kurzen Augenblicken". Von diesen "unbeschreiblich raschen, tiefen zeitlosen Augenblicken" (426) erhofft sich der Mensch eine bleibende Beziehung, eine Überwindung des Gegenüber-Seins, ein dauerndes Einbezogen-Sein. Diese Hoffnung aber wird immer wieder enttäuscht. Das "Sehen" ist nicht von Dauer, es währt nur einen Augenblick. Nur einen Augenblick lang ist das Zeitbewußtsein des Menschen ausgeschaltet. In dem Moment starker Betroffenheit glaubt der Mensch an den "Fortfall der Zeit"; aber das in diesem Augenblick

noch Gegebene ist im nächsten bereits schon vergangen. Da der Mensch es aber festhalten möchte, erlebt er den folgenden Augenblick bereits wieder als Augenblick "danach". Es handelt sich also nicht wirklich um ein "Fortsein der Zeit" (427), sondern, wie es Beda Allemann sehr treffend formuliert, um eine "Stauung der Zeit" (428), denn die Zeit stürzt sogleich wieder nach. In allen hier behandelten "plötzlichen"Augenblicken kommt die Sehnsucht des Menschen nach Einbezogen-Sein zum Ausdruck. Das plötzlich mögliche "Sehen" - man denke an das häufige Auftreten der Augenmetapher an diesen Stellen -, die momentane unmittelbare Erfahrung verspricht zunächst die Erfüllung der Sehnsucht. Gegenüber dem als ungenügend dargestellten Ablauf scheint eine positive Wendung einzutreten. So konnten wir alle diese Augenblicke verstehen als Schwünge hinauf zu den "Früchten, köstlichen" (429). Sie sind das Ziel der Schwünge, und von ihnen wird die Erfüllung der Sehnsucht erwartet. Alle diese Stellen aber führten nur bis in die Nähe der Erfüllung, bis an die Grenze zu ihr. Das Erstrebte erweist sich als ein Unerreichbares, als ein "immer zu Hohes" (43o). Diese Momente der Grenzerfahrung waren häufig präzise an der Interpunktion zu erkennen. In den Gedichten des mittleren Rilke wird diese Grenzerfahrung immer als Leid dargestellt, als unerfüllte Sehnsucht. Erst im radikalen Verzicht auf jede Erfüllung, in der vollen Bejahung der menschlichen Begrenztheit eröffnet sich in diesen Augenblicken die Möglichkeit der "Figur".

III Deutung des Augenblicks

Historische Bedingungen

In seinem Buch über Auguste Rodin schreibt Rilke:

> "Wie einer, der lange nach einem Gegenstand sucht, immer ratloser wird, zerstreuter und eiliger, und um sich herum eine Zerstörung schafft, eine Anhäufung von Dingen, die er aus ihrer Ordnung zieht, als wollte er sie zwingen mitzusuchen, so sind die Gebärden der Menschheit, die ihren Sinn nicht finden kann, ungeduldiger geworden, nervöser, rascher und hastiger. Und alle die durchwühlten Fragen des Daseins liegen um sie her. Aber ihre Bewegungen sind zugleich auch wieder zögernder geworden. Sie haben nicht-mehr die gymnastische und entschlossene Gradheit, mit der frühere Menschen nach allem gegriffen haben. Sie gleichen nicht jenen Bewegungen, die in alten Bildwerken aufbewahrt sind, den Gesten, bei denen nur der Ausgangspunkt und der Endpunkt wichtig war. Zwischen diese beiden einfachen Momente haben sich unzählige Übergänge eingeschoben, und es zeigte sich, daß gerade in diesen Zwischen-Zuständen das Leben des heutigen Menschen verging, sein Handeln und sein Nicht-handeln-Können. Das Ergreifen war anders geworden, das Winken, das Loslassen und das Halten. In allem war viel mehr Erfahrung und zugleich auch wieder mehr Unwissenheit; viel mehr Mutlosigkeit und ein fortwährendes Angehen gegen Widerstände; viel mehr Trauer um Verlorenes, viel mehr Abschätzung, Urteil, Erwägung und weniger Willkür. Rodin schuf diese Gebärden." (431)

Diese Stelle liest sich wie ein Kommentar zu allen den von uns untersuchten Gedichten. In ihnen fanden wir immer wieder ein Suchen gestaltet, dem das Finden versagt bleibt, eine Sehnsucht, die nirgendwo ankommt, die unerfüllt bleibt, "Gebärden der Menschheit, die ihren Sinn nicht finden kann," das "Nicht-handeln-Können" des Menschen, sein "fortwährendes Angehen gegen Widerstände". Wie Rodin, so hat auch Rilke die Ratlosigkeit des modernen Menschen erlebt und in seinen Werken gestaltet. Den "Fragen des Daseins", die Rilke in den "Gebärden" des Bildhauers gestaltet fand, sah sich auch er, der Dichter, gegenüber. Aus diesem gemeinsamen Anliegen läßt es sich erklären, daß Rilkes Interpretationen der Ro-

dinschen "Gebärden" wie Erläuterungen zu den hier untersuchten Gedichten klingen:

> "Und in allen Lastern, in allen Lüster wider die Natur, in allen diesen verzweifelten und verlorenen Versuchen, dem Dasein einen unendlichen Sinn zu finden, ist etwas von jener Sehnsucht, die die großen Dichter macht. Hier hungert die Menschheit über sich hinaus. Hier strecken sich Hände aus nach der Ewigkeit. Hier öffnen sich Augen, schauen den Tod und fürchten ihn nicht; hier entfaltet sich ein hoffnungsloses Heldentum, dessen Ruhm wie ein Lächeln kommt und geht und wie eine Rose blüht und bricht. Hier sind die Stürme des Wunsches und die Windstillen der Erwartung;" (432)

Für Rilke gibt es zwei Reaktionen auf diese Ratlosigkeit des "heutigen Menschen": einmal das Laute, das Lärmen, das nervöse und verzweifelte Durchwühlen der Fragen des Daseins. Wir fanden es dargestellt in dem Gedicht "An den Engel":

> "Ach, ich schreie, mit zwei Hölzern schlag ich
> und ich meine nicht, gehört zu sein.
> Daß ich lärme, wird an dir nicht lauter," (433)

oder in der ersten Strophe des Gedichtes "Die Rosenschale":

> "Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben
> zu einem Etwas sich zusammenballen,
> das Haß war und sich auf der Erde wälzte
> wie ein von Bienen überfallenes Tier;
> Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber,
> rasende Pferde, die zusammenbrachen,
> den Blick wegwerfend, bläkend das Gebiß
> als schälte sich der Schädel aus dem Maule." (434)

Man denke an den "vergoldeten Lärm" in den "Gassen der Leid-Stadt", an die "Buden jeglicher Neugier", die "werben, trommeln und plärrn". (435) Das Laute lehnt Rilke ab; es ist unredlich, da es die immer wieder erfahrene Leere zu überspielen sucht, es ist ein "leeres Zuviel". (436)
Die zweite Reaktion auf die Ratlosigkeit ist das Zögern, die "Mutlosigkeit", die Einsicht in das "Nicht-handeln-Können", in das "Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen, Dastehn, das unser sein mag: Äußerstes auch uns." (437) Diese "zögernden" Bewegungen des "heutigen Menschen" sind Ausdruck des "reinen Zuwenig" (438) Diese

"Gebärden" hat auch Rilke, wie wir zeigen konnten, immer wieder gestaltet.

Beide Reaktionen auf die Erfahrung, daß der Sinn des Daseins nicht mehr zu finden ist, vermögen die Ratlosigkeit nicht zu beseitigen, sie bleiben Ausdruck dieser Ratlosigkeit. Diese "Gebärden" des "heutigen Menschen""haben nicht mehr die gymnastische und entschlossene Gradheit, mit der frühere Menschen nach allem gegriffen haben". Deren Gesten waren von "Ausgangspunkt und Endpunkt" geprägt. Gerade diese Punkte aber sind dem "heutigen Menschen" verlorengegangen. Seine Gebärden beziehen sich auf ein nur Ersehntes, nicht wirklich Gegebenes, sie sind Ausdruck eines "hoffnungslosen Heldentums" (439). Rilke betrachtet die "Gebärden" Rodins als Ausdruck der Zeit, einer Zeit, deren Bewußtseinslage wir in den hier untersuchten Gedichten Rilkes dargestellt fanden. Im folgenden soll gezeigt werden, daß der von uns untersuchte Aspekt der Dichtung Rilkes historisch zu begründen ist.

Rilke vergleicht die Gebärden des "heutigen Menschen" mit denen "früherer Menschen". Die "Bewegungen, die in den alten Bildwerken aufbewahrt sind", drücken die Sicherheit der "früheren Menschen" aus, die den Sinn ihres Daseins noch fanden. Diese Sicherheit ist nicht nur in den Werken der bildenden Kunst zu erkennen, sondern auch in den Dichtungen früherer Epochen. Das soll in dem folgenden Vergleich des Rilkeschen Gedichtes "Todes-Erfahrung" mit dem Gedicht "Der Todt"von Andreas Gryphius deutlich werden. Zunächst geht es uns darum, am Gegensatz die Eigenart des Rilkeschen Gedichtes zu erkennen. Dieser Gegensatz aber, und damit die Eigenart der in dieser Arbeit untersuchten Gedichte Rilkes, ist historisch zu verstehen.

Andreas Gryphius "Der Todt."

"Was hilfft die gantze Welt/ Mensch! deine Stüde schlegt!
Zwar ehr alß du vermeynt! doch wer muß nicht erbleichen?
Nun wird die schönheit rauch; nun muß die Tugend weichen/
Nun ist dein Adel dunst/ die stärcke wird bewegt!
Hier fällt auff eine Baar der Hutt vnd Krone trägt
Hier feilt die grosse kunst kein Tagus schützt die reichen.
Man siht kein Alter an/ die gantz verstellte Leichen
(O Freunde! gutte nacht!) wird in den staub gelegt
Du scheidest! gantz allein! von hier! wohin! so schnelle!
Diß ist deß Himmels bahn! die öffnet dir die helle!
Nach dem der strenge Printz sein ernstes Vrtheil hegt.
Nichts bringst du auf die welt/ nichts kanst du mit bekomen:

Der einig' Augenblick hat/ was man hat/ genommen.
Doch zeucht dein werck dir nach/ Mensch! deine Stunde schlegt
(44o)

Zu Rilkes Gedicht "Todes-Erfahrung" siehe oben S. 92ff.
Ist in Rilkes Gedicht ein ganz bestimmter Fall dargestellt - man denke an den Gebrauch des epischen Präteritums in der dritten Strophe -, so sind die Aussagen von Andreas Gryphius jeder einzelnen, konkreten Erfahrung übergeordnet und nicht an sie gebunden: sie erfassen von vornherein das ganze, zwischen Diesseits und Jenseits gestellte Dasein des Menschen. Das kommt schon in den Gedichttiteln zum Ausdruck: "Todes-Erfahrung" und "Der Todt". Gibt es bei Rilke außer der konkreten Erfahrung kein verbindliches Wissen - "Wir wissen nichts von diesem Hingehn, das/ nicht mit uns teilt,...", so sind die Verse des Andreas Gryphius nur als Äußerung eines Wissens, einer Gewißheit zu verstehen. Schon die rhetorische Frage zu Anfang: "Was hilfft die gantze Welt" ist nur möglich, wenn dahinter die Gewißheit steht: "Nichts hilft die ganze Welt!". Beide Dichter stellen die Frage nach dem "Wohin". Bleibt diese Frage bei Rilke offen, so wird sie bei Gryphius nur gestellt, um gleich die Antwort zu geben: "Diß ist deß Himmels bahn! die öffnet dir die helle!" Das kommt auch formal zum Ausdruck: Rilkes Vers scheint in einen leeren Raum weiterzuschwingen, der Vers von Andreas Gryphius dagegen ist abgeschlossen. Handelt es sich im Gedicht Rilkes um eine ganz konkrete Erfahrung: "Doch als du gingst, da...", so sind die Einzelheiten, die Gryphius bringt, ohne Willen zur Charakterisierung gestaltet, losgelöst und unabhängig von der Erfahrung. Gryphius macht in der sprachlichen Gestaltung keinen Unterschied zwischen dem Irdischen und dem Jenseitigen . Beides ist gleich gewiß, gleich vorhanden. Sehr treffend schreibt Böckmann:

> "-So begegnet uns bei Gryphius eine Lyrik voll tiefster Gefühlsbewegung; aber von vorherein steht das Gefühl nicht anders zur Verfügung als in seinem transzendenten Bezug. (....) Das Hier und Jetzt enthüllt erst seine Bedeutung in jenem einen Augenblick, in dem der Mensch sein irdisches Dasein verlassen muß, wo er sich zwischen Zeit und Ewigkeit gebracht sieht und sich an ihm das Gericht vollzieht. Diese Gefühlssituation äußert sich in einer so absoluten Betroffenheit, daß nur eine gesteigerte pathetische Gebärde auf diese Transzendenz hinzuweisen vermag und alle rhetorischen Sprechmittel dazu helfen müssen, sie herauszutreiben. In der Begegnung mit der Transzendenz erhält das rhetorische Sprechen seine eigene Notwendigkeit (...) Diese Verse greifen über das irdische Dasein mit allen seinen Gefühlssituationen hinaus und sind von der Frage nach dem Heil

und der Erlösung pathetisch erregt." (441)

Die Sprache des Andreas Gryphius, die die verschiedensten zeitlichen und räumlichen Erscheinungen zusammensieht, ist nur aus der Gewißheit zu verstehen, daß dem Diesseits ein Jenseits zugehört, das nicht, wie für Rilke, Leere bedeutet, sondern das für den Menschen dieser Zeit mit konkretem Inhalt erfüllt ist. Diese Gewißheit ist dem modernen Menschen verlorengegangen, die transzendenten Inhalte sind verblaßt.

Ein letztes Mal in der Goethezeit hatten die metaphysisch-religiösen Werte allgemeine Verbindlichkeit. Das Zeitalter Goethes, Hölderlins und Jean Pauls war getragen vom Glauben an diese Werte. Die Philosophen des deutschen Idealismus sahen in der in Raum und Zeit sich darbietenden Fülle des Realen das Walten eines absoluten Geistes. Philosophie und Dichtung der Goethezeit bezeugen den Glauben an einen unantastbaren Sinn des Daseins.

Mit dem beginnenden 19. Jahrhundert verloren die metaphysischen Systeme eines Fichte, Schelling, Schleiermacher und Hegel ihre Tragkraft. Die mächtig hervortretenden Naturwissenschaften, die überall nur rationale, kausale und mechanische Gesetze feststellen, mit denen allein das All erklärbar zu sein scheint, schufen ein neues Weltbild, in dem für die Gottheit kein Platz zu sein scheint. Die reale Wirklichkeit, der durch die Naturwissenschaften ausgelöste ungeheure wirtschaftliche und technische Fortschritt und die damit verbundenen großen sozialen Probleme wurden übermächtig. Die Religion aber wurde in Frage gestellt, die transzendenten Inhalte entschwanden. In den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts setzte eine Entwicklung ein, die in Nietzsches Proklamation vom "Tode Gottes" ihren deutlichsten Ausdruck fand. Werner Günther schreibt:

> "Die Überzeugung, daß Dasein und Welt nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt und die Kunst die eigentliche metaphysische Tätigkeit des Menschen sei (Nietzsche wagte wohl als erster die Ausschließlichkeit solcher Formulierung), setzte einen ungeheuren Zusammenbruch von religiösen, moralischen, weltanschaulichen Werten voraus, die jahrhundertelang als unangreifbar geschienen: das Bewußtsein einer Weltenwende. (....)
>
> Der mächtig aufstrebende materialistisch-positivistische Gedanke versetzte bald einmal den noch verbleibenden metaphysisch-religiösen Idealen den - vermeintlichen - Todesstoß.
>
> Damit aber war für viele der denkendsten und fühlendsten Geister eine unheimliche tragische Leere in die Welt ein-

gebrochen: die "infinita vanità del tutto" (Leopardi).
(442)"

Aus dieser hier nur kurz umrissenen geschichtlichen Entwicklung ist Rilkes Ausspruch von "einer Menschheit" zu verstehen, "die ihren Sinn nicht finden kann" (443), einer Menschheit, deren "Gebärden" Rilke immer wieder gestaltet hat. Ist Gott für Rilke nur noch eine leere Stelle, um die er sich vergeblich bemüht, so konnte etwa Klopstock noch aus der Ergriffenheit von der "Allgegenwart Gottes" dichten:

"Ich hebe mein Aug auf, und sehe,
Und siehe der Herr ist überall!" (444)

Bei Klopstock werden die Erwartungen des schauenden Menschen erfüllt, bei Rilke "hungert die Menschheit über sich hinaus" (445), jedoch vergeblich. In Rilkes Gedichten werden "Sehnsüchte" dargestellt, "die das Weltall durchziehen, ohne irgendwo anzukommen". (446) Die "Gebärden" des modernen Menschen sind "Richtungen ohne Ziel" (447), da das Ziel nicht erreichbar ist und nur noch als Spannungspol dient, welcher "Richtung" ermöglicht. Der Aufschrei des Menschen zu Beginn der ersten Elegie wird nicht erhört. Das "Rufen" des Menschen ist "wie ein gestreckter Arm", und die "zum Greifen oben offene Hand" bleibt "offen". (448) Stellen wir diesen Versen der siebenten Elegie die beiden letzten Strophen des Gedichtes "Geh unter, schöne Sonne" von Friedrich Hölderlin gegenüber:

"O du, des Himmels Botin! wie lauscht ich dir!
dir, Diotima! Liebe! wie sah von dir
zum goldnen Tage dieses Auge
glänzend und dankbar empor. Da rauschten

lebendiger die Quellen, es atmeten
der dunklen Erde Blüten mich liebend an,
und lächelnd über Silberwolken
neigte sich segnend herab der Äther." (449)

Wie immer wieder bei Rilke, so schaut hier ein Auge "empor". Diese Hinwendung zu einem Gegenüber wird im Gedicht Hölderlins beantwortet, es "neigte sich segnend herab der Äther". Bei Rilke bleibt die Hinwendung immer einseitig, ohne Erwiderung:

"... ... Überholt und spät,

so drängen wir uns plötzlich Winden auf
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich." (45o)

Wenn der Glaube an die Gottheit geschwunden ist, werden nicht nur die transzendenten Begriffe inhaltlos, "dürre Äste, die nicht mehr aus der Kraft der Wurzel gespeist sind" (451); dann kann auch die Natur nicht mehr als Gestaltensprache Gottes erkannt werden. Noch einmal zitieren wir Klopstock:

" Mit heiligem Schauer
Brech ich die Blum ab!
Gott machte sie!
Gott ist, wo die Blum ist!" (452)

Noch in der Romantik gilt die Natur als Träger eines göttlichen Sinnes, den es zu erkennen gilt. In den Gedichten der Romantik werden häufig Momente dargestellt, in denen sich der göttliche Sinn, der sonst als Hieroglyphe verschlüsselt ist, der schauenden Seele zu erkennen gibt.
In den hier untersuchten Gedichten Rilkes kommt immer wieder das Ungenügen am real Gegebenen zum Ausdruck. Darin zeigt sich die Sehnsucht nach einem über das sinnlich Erfahrbare Hinausgehenden. Diese Sehnsucht wird bei Rilke nicht erfüllt. Gerade anhand der "plötzlichen" Augenblicke, in denen ein "Sehen", eine starke unmittelbare Erfahrung, möglich ist, demonstriert Rilke die Unmöglichkeit, zu der erhofften Beziehung zu dem Gegenüber zu gelangen. Diese Sehnsucht findet im bloß sinnlich Erfahrbaren keine Erfüllung; in der Erfahrung der äußersten Grenze des Gegebenen wird sie enttäuscht, da diese Grenze sich als nicht überschreitbar erweist. Nur die Sehnsucht reicht über sie hinaus. Sie ist eine Form, die leer bleibt; sie ist gerichtet auf ein über das real Gegebene Hinausgehendes, auf ein ideal Zugängliches. Dieses aber ist nicht mehr faßbar. Wir können daher von einer negativen Idealität sprechen.
Daß Rilke nie versucht, diese erfahrene Leere künstlich zu erfüllen, daß er jede Tröstung ablehnt, ist Zeichen seiner Ehrlichkeit. Zugleich aber bescheidet sich Rilke nicht im "nur Hiesigen", er gibt jenen anderen, "sich weigernden" (453) Bereich nicht auf; Rilke fühlt es, wie Werner Günther schreibt, "als künstlerische Notwendigkeit, das Menschliche, wenn er ihm eine Bestimmung zuweisen soll, in der Spannung zum Göttlichen zu behalten." (454) Diese Spannung aber ist schmerzlich, da sie für Rilke nicht mehr, wie noch für die Dichter der Romantik, auflösbar ist.
Diese Darlegungen versuchten eine Deutung des "plötzlichen" Augenblicks in Rilkes Gedichten. Es soll nun gezeigt werden, wie auch die Problematik des Augen-

blicks "davor" oder "danach", die wir im ersten Teil der Arbeit zu untersuchen hatten, letztlich zu erklären ist aus den zu Anfang dieses Abschnittes aufgezeigten historischen Gegebenheiten. Mit dem Aufkommen des von den Naturwissenschaften geprägten Weltbildes hat sich das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt gewandelt. Die Natur ist nicht mehr Träger eines göttlichen Sinnes, auf den es zu lauschen gilt, sondern Beobachtungsgegenstand mit materiellen Eigenschaften, sie erschließt sich nicht mehr dem empfindenden Menschen, sondern sie bietet sich nur noch der sinnlichen Erfahrung des Menschen dar. Damit aber ist die Natur zu einem Gegenstand, zu einem Objekt des Menschen geworden; der Mensch sieht sich in die von Rilke immer wieder beklagte Situation des "Gegenüber-Seins" (455) versetzt. Die sinnliche Erfahrung aber, das "S e h e n" (456), führt nicht zu dem ersehnten Einswerden mit dem Gegenüber. Unmittelbar erfahrbar ist immer nur der Augenblick. Damit wird die im Augenblick zerrinnende Zeit zum Problem. Der Augenblick wird nicht erlebt, sondern reflektiert. Durch die Reflexion ist der Augenblick nicht einzuholen. Diese Zusammenhänge haben wir im ersten Teil der Arbeit untersucht. Fassen wir zusammen: Da es ein faßbares Absolutum für Rilke nicht mehr gibt, bleibt nur noch die Konkretheit des Augenblicks. (457) Ein aus dem Glauben genährtes Wissen gibt es nicht mehr; die Erfahrung allein hat noch Verbindlichkeit. Das Ganze ist verlorengegangen, es bleibt nur noch das Einzelne, Individuelle. Rilkes Hinwendung zum Augenblick kann als Versuch verstanden werden, die tragisch empfundene, jedoch nicht mehr erweisbare Ganzheit gewissermaßen von unten her wieder zu gewinnen. Dieser Versuch aber scheitert, da das Individuelle das Ganze nicht mehr zu repräsentieren vermag. In Goethes spätem Gedicht "Vermächtnis" heißt es noch:

"Genieße mäßig Füll und Segen;
Vernunft sei überall zugegen,
Wo Leben sich des Lebens freut.
Dann ist Vergangenheit beständig,
Das Künftige voraus lebendig,
Der Augenblick ist Ewigkeit." (458)

Für Goethe gilt noch: "Jeder Zustand, ja jeder Augenblick ist von unendlichem Werth, denn er ist der Repräsentant einer ganzen Ewigkeit." (459)

Das Ich im Gedicht Klopstocks findet noch Erfüllung im Erleben des Augenblicks:

"Augenblicke deiner Erbarmungen
O Vater, sinds;
Wenn du das himmelvolle Gefühl
Deiner Allgegenwart

In meine Seele strahlst!

Ein solcher Augenblick
Ist ein Jahrhundert
Voll Seligkeit! --" (46o)

Bei Rilke aber ist der Augenblick nur noch Hinweis auf die verlorene und nur noch in der Entbehrung erfahrene Ganzheit.

Rilkes Persönlichkeit

In den von uns untersuchten Gedichten wird immer wieder das "Gegenüber-Sein" (461) des Menschen beklagt, die Unmöglichkeit einer wirklichen Begegnung. In den "plötzlichen"Augenblicken sind unvermittelt die äußeren Voraussetzungen gegeben, dieses "Gegenüber-Sein" zu überwinden und zu einer echten Begegnung zu gelangen. Es handelt sich bei diesen Augenblicken um Schwünge hinauf zu den "Früchten, köstlichen". (462) Die Hoffnung auf Erfüllung der Sehnsucht wird besonders stark. Im entscheidenen Moment aber wird die Hoffnung enttäuscht. Die Grenze zwischen dem Menschen und dem Objekt seiner Hinwendung wird unmittelbar erfahren; statt zu der ersehnten Begegnung kommt es zu der Einsicht in ihre Unmöglichkeit. Im folgenden soll gezeigt werden, daß diese Problematik auf ganz konkreten Erfahrungen Rilkes beruht.
Schon früh schrieb Rilke die Verse: "Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge..." (463). In einem Brief aus dem Jahre 19o3 schreibt er: ", - aber es hilft mir nicht zu jenem Wirklichkeitsgefühl, zu dieser Ebenbürtigkeit, nach der ich so sehr verlange: Wirklicher unter Wirklichem zu sein." (464) In der "Prager Geschichte" "Die Geschwister" heißt es: "Und überhaupt: wem die Mutter nicht den Weg in die Welt gezeigt hat, der sucht und sucht und kann keine Türe finden." (465) In diesen Stellen kommt Rilkes Sehnsucht nach einer unmittelbaren und kraftvollen Teilnahme am Leben zum Ausdruck. Diese Sehnsucht erfüllte sich ihm nicht, sie konnte sich ihm nicht erfüllen. Rilke war so sehr Ästhet, daß er notwendigerweise in einer starken Spannung zum wirklichen Leben stand. Er beklagt, daß "gewisse Versuche, im Leben selbst menschlicher und natürlicher Fuß zu fassen, ... fehlgeschlagen" seien. (466) Wen nimmt diese Äußerung aus dem Munde eines Menschen wunder, der sich immer wieder auf abgelegene Schlösser zurückgezogen hat, um in der Abgeschiedenheit ganz seiner dichterischen Arbeit zu leben? Um der Kunst willen lebte Rilke "am Leben hin". (467) Ihm fehlten die Voraussetzungen zu einer unmittelbaren und erfüllenden Teilnahme am Leben. Man denke an seine Kindheit, die Angelloz "Eine Kindheit ohne Familie" (468) nennt, an den Einfluß seiner kleinbürgerlichen Mutter, die so ger-

ne adlig gewesen wäre. (469) Rilke ist keiner gesellschaftlichen Schicht wirklich zuzuordnen. Es ist dem Einfluß der Mutter zuzuschreiben, daß Rilke in Kreisen des Adels verkehrte, einer gesellschaftlichen Schicht, der er nicht angehörte, und die zu der damaligen Zeit ihre einstige Bedeutung bereits verloren hatte. Rilke hatte zwar ein großes Einfühlungsvermögen in die Mentalität von Völkern, er war aber selbst in keinem Volk wirklich verwurzelt. Hinzu kommt, daß Rilke kein Verhältnis zur Geschichte hatte und sich keiner Tradition verpflichtet sah. Diese äußeren Umstände bestimmten ihn dazu, ein zutiefst vereinzelter und heimatloser Mensch zu sein.

Am bezeichnendsten in unserem Zusammenhang aber ist Rilkes Unfähigkeit, eine wirkliche Beziehung zu einem Du aufzunehmen und zu erhalten. In einem Brief aus dem Jahre 1916 an Ilse Erdmann bezeichnet sich Rilke "als eine Stelle , an der Geben und Zurücknehmen oft schon beinahe dasselbe war, so rasch schlug ein wahrhaftiger Antrieb in sein Gegenteil um." (47o) Eudo Mason sieht darin mit Recht "eines der Grundgesetze seiner (Rilkes) Natur", und er bezeichnet dieses Sich-Zurücknehmen als "charakteristisch für Rilkes Beziehungen sowohl zu Ideen, Idealen und geistig-kulturellen Erscheinungen wie auch zu Menschen." (471) In einem Brief aus dem Jahre 1914 schreibt Rilke von dem "Menschlichen": Seh ichs doch aus der Ferne so gut und vollzählig ineinandertreiben; solang michs nicht angeht, ists mir freundlich begreiflich und noch bis in sein Grausamstes hinein vertraut, so daß ich meine, ich könnt es an jeder Stelle, wo's einer gerade losläßt, fortführen, lieben, leisten, leiden - ohne es je gelernt zu haben. Wo ich ihm aber je verpflichtet war oder mich ihm verband, da hats mich gelähmt, da hab ichs nicht gekonnt, da hab ich mich erschreckt zurückgenommen, ich weiß nicht wohin -, da hab ich alles widerrufen." (472)

Mason zitiert eine Stelle aus dem Tagebuch der Fürstin Marie Taxis. Nach einem vertraulichen Gespräch mit Rilke schreibt sie über ihn: "Und doch kann er nicht sein, ohne um sich die Atmosphäre einer Frau zu spüren - ja, ich bin oft betroffen über die ungewöhnliche Anziehungskraft, die Frauen auf ihn ausüben... Aber dann kommt der Augenblick der Flucht, der Augenblick, da er sich jeder Bindung entzieht... und dann wieder der alte Schmerz, das gleiche Leid!" (473).

An einer anderen Stelle schreibt Mason, Rilke habe während der Kriegsjahre in München "seine Frau und Tochter häufiger gesehen, ohne allerdings je daran zu denken, ein Familienleben mit ihnen zu führen. Er berichtet im Jahre 1917, wie er sie um Pfingsten nach dem Chiemsee hätte begleiten sollen, dann aber im letzten Augenblick, von der Menschenmenge am Bahnhof angewidert, umkehrte und sie allein fahren ließ - worin man ein treffendes Sinnbild für sein Verhältnis zu den Menschen überhaupt erkennen darf." (474)

In diesen Belegen kommt jeweils der gleiche Erlebnismechanismus zum Ausdruck wie

in den "plötzlichen" Augenblicken in Rilkes Gedichten, die wir untersucht haben: ein hoffnungsvolles Beginnen, und dann, im entscheidenden Moment, - das Versagen, das Scheitern. Rilkes Liebesbeziehungen waren alle von diesem Verlauf gekennzeichnet: "Ich habe.....nach ersten freudigen Wochen Gebens und Hoffens (wie ich so bin) das meiste zurückgenommen." (475) An Magda von Hattingberg schreibt Rilke in einem Brief vom 7. Februar 1914: "Die Zurücknehmung" ist "die Geste, die mir seit Kindheit immer wieder im Menschlichen zufällt". (476)

Das alles sind ganz konkrete Erfahrungen Rilkes, und von ihnen ist seine Dichtung, insbesondere der hier untersuchte Aspekt, deutlich geprägt.

Diese persönlich-biographischen Züge sind neben den oben dargelegten historischen Bedingungen eine Erklärung für das in Rilkes Dichtung immer wieder beklagte "Gegenüber-Sein" (477), für alle die scheiternden Versuche, im Einswerden mit dem Gegenüber die Erfüllung zu finden.

Zusammenfassung

Wir sind ausgegangen von einem äußeren Gesichtspunkt: von der Frage nach der Wahl des Augenblicks in Rilkes Gedichten. Erste Anhaltspunkte ergaben sich aus der Beobachtung der Gedichttitel, die häufig den Moment "davor" oder "danach" bezeichnen. Ganz konkret zu fassen war der gewählte Augenblick in den sehr häufig auftretenden Zeitbestimmungen "kaum noch" oder "nicht mehr" beziehungsweise "kaum erst" und "noch nicht". Die Untersuchung allein dieser Begriffe führt bereits in die Mitte der Problematik.

An sich gibt es keinen Augenblick "davor" oder "danach", es gibt ihn nur im Vergleich mit anderen Augenblicken. Die Bestimmungen "noch" oder "noch nicht" fixieren einen Augenblick, sie weisen aber zugleich über ihn hinaus in die Vergangenheit oder in die Zukunft. Eine solche Bestimmung eines einzelnen Augenblicks aus dem Wissen um den ganzen Ablauf setzt ein Zeitbewußtsein voraus. So steht denn in fast allen hier untersuchten Gedichten ein "Ich" oder ein "Wir" einem zeitlichen Ablauf gegenüber. Selbst in den wenigen Gedichten, in denen das erlebende Ich nicht ausdrücklich genannt wird, ist es vorausgesetzt durch die Zeitbestimmungen "noch" oder "noch nicht". In diesen Fällen wird der Leser oder Hörer des Gedichtes unmittelbar in die Rolle des erlebenden"Ich" versetzt.

Der Mensch weiß um den ganzen Ablauf; gegeben aber ist ihm nur der jeweils gegenwärtige Augenblick, ein gegenüber dem Ganzen äußerst Begrenztes. An dieser Begrenztheit leidet der Mensch; er richtet seinen Blick in die Vergangenheit und in die Zukunft. Das Vergangene erkennt er als unwiederbringlich verloren und das Zukünftige als noch nicht gegeben; beides ist nur in der Entbehrung erfahrbar. Die über den gegebenen Augenblick hinausstrebenden Sehnsüchte des Menschen bleiben unerfüllt. Gerade sie aber verhindern es, daß der Mensch dem jeweils gegenwärtigen Augenblick gerecht wird. So beklagt Rilke die menschliche "Unlust, dieser Gegenwart Geschenk/ hier hinzunehmen." (1). Erst wenn der Augenblick vorüber ist, wenn es zu spät ist, erkennt der Mensch dessen Gunst. Die versäumte Möglichkeit ist nicht mehr nachzuleisten. So wird jeder Moment vom Menschen als ein Augenblick "davor" oder "danach" erlebt, als "wehe Wirklichkeit" (2). Die Fülle aber wird immer nur in der Entbehrung erfahren, das Glück existiert nur in der Sehnsucht. Hinzu kommt, daß der Mensch sich gegen die Vergänglichkeit auflehnt und sich dadurch aus dem Ganzen, das dem Gesetz der Vergänglichkeit gehorcht, aussondert. Selbst wenn er sich darum bemüht, findet der Mensch nicht in den Rhythmus der hinschwindenden Dinge; seine Hinwendung zu ihnen ist entweder übereilt oder verspätet, und so kommt es nie zu der erhofften Begegnung.

Das allen hier untersuchten Aspekten übergeordnete Thema Rilkes ist das menschliche Leid der Trennung und des Ausgeschlossen-Seins, ein Thema, das Rilke in

einem späten Vers noch einmal so formuliert:

"O Leben, Leben: Draußensein." (3)

In den "plötzlichen" Augenblicken scheint die Überwindung des immer wieder schmerzlich erlebten "Gegenüber-Seins" (4) möglich zu werden. Irgendein "plötzlich" und überraschend eintretender Vorgang lenkt die ganze Aufmerksamkeit des Menschen auf sich. Einen Augenblick lang wird das Zeitbewußtsein des Menschen ausgeschaltet: der Mensch erfährt intensiv und ausschließlich den gegenwärtigen Augenblick. So sind die äußeren Voraussetzungen zu einer Begegnung vorhanden. Sie kommt jedoch nicht zustande. Das dem Menschen äußerst Mögliche ist "nur das Nahesein, nur/ am immer zu Hohen plötzlich das mögliche/ Nahesein." (5) Das Ziel ist unerreichbar, die Sehnsucht bleibt unerfüllt. Gerade in der Nähe wird die nicht überschreitbare Grenze zu dem Gegenüber unmittelbar und besonders schmerzlich erfahren. Die Unmöglichkeit einer erfüllenden und beglückenden Begegnung, die in den von uns untersuchten Gedichten zum Ausdruck kommt, ist zu verstehen aus der besonderen geschichtlichen und persönlichen Lage, in der sich Rilke befand.

Es zeugt von der Redlichkeit Rilkes und von seinem Gewissen, daß er dieser Problematik nicht ausweicht und daß er jede "Tröstung" des immer wieder erfahrenen Leids ablehnt. Ganz nebenbei hat unsere Untersuchung ein Weiteres ergeben: Ausgehend von der Beobachtung einer äußeren Erscheinung - der Wahl des Augenblicks - an thematisch sehr verschiedenen Gedichten des mittleren und späten Rilke konnten wir interpretierend zu einer geschlossenen inneren Problematik vorstoßen, in der das Sinngefüge von ganz verschiedenen Aspekten der Dichtung Rilkes sichtbar wird. Diese innere Stimmigkeit ist - neben vielen anderen - ein vielleicht bescheidenes, dafür aber handfestes Kriterium für die künstlerische Qualität dieser Dichtung, das auch die skeptischen und ablehnenden Kritiker Rilkes anerkennen dürften.

Anmerkungen

Einleitung

1 Neben der eben aufgezeigten Bedeutung hat das griechische Wort "Kairos" eine weitere: das rechte Maß, das rechte Verhältnis der Teile eines Ganzen untereinander.
Vgl. Hans Lamer: "Kairos", in RE X, 2, Sp. 1508 - 21./
Hans Lamer Hsg.: "Lexikon der alten Welt".
Zürich - Stuttgart 1965, Artikel "Kairos" von Olof Gigon./
F. Pfister: Würzburger Stud. 2. Altert. 13 Festschr. H. Bulle (1938) S. 131 ff./
F. Pfister: Würzb. Jahrb. 1946, S. 345 ff./
(Diese Hinweise entnehmen wir: Friedrich Hiller: "Zum Kanon Polyklets". Sonderdruck aus dem Marburger Winckelmann-Programm 1965)

2 Pausanias V 19

3 Pausanias V 14, 9

4 Diese wie auch die folgenden Hinweise verdanken wir dem Aufsatz von Horst Rüdiger: "Göttin Gelegenheit. Gestaltwandel einer Allegorie." Arcadia 1, 1966, S. 121 - 166.

5 Übersetzung von H. Beckby aus der Tusculum Ausgabe der Anthologia graeca im Heimeran-Verlag. Wieder abgedruckt bei: Frank Brommer: "Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst". Tusculum Schriften, Ernst Heimeran Verlag München 1969, S.7

6 Anthologia graeca XVI 275

7 Vgl. Horst Rüdiger, a.a.O. S.127

8 Vgl. Horst Rüdiger, a.a.O. S.129/130

9 Horst Rüdiger, a.a.O.

10 Horst Rüdiger, a.a.O.

11 zitiert bei Rüdiger, a.a.O. S. 131

12 So lautet der Untertitel des Aufsatzes von Horst Rüdiger.

13 Horst Rüdiger, a.a.O. S. 166

14 August Langen: "Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. - Rahmenschau und Rationalismus." Darmstadt 1968, Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Jena 1934 (Deutsche Arbeiten der Universität Köln. 6), S. 58, Anm. 1

15 "Anfang und Fortgang der Bekehrung A.H. Franckes, von ihm selbst beschrieben". in: "Pietismus und Rationalismus", hsg. von M. Beyer - Fröhlich, Leipzig 1933 (DLE Reihe Dt. Selbstzeugnisse VII), 26 (zit. "Francke")

16 Francke, S. 26

17 Francke, S. 26

18 in dieser Form zitiert bei Rüdiger, a.a.O., S.164 (Kürzungen und Hervorhebungen durch Sperrdruck von Horst Rüdiger)

19 zitiert bei Josef Urlinger: "Die geistes- und sprachgeschichtliche Bedeutung der Berleburger Bibel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte des Quietismus in Deutschland." Masch.-Diss. Saarbrücken 1969, S. 167

2o Paul Tillich: "Die religiöse Deutung der Gegenwart."
Gesammelte Werke Bd. X, Stuttgart 1968, S. 72

21 Paul Tillich: "Die religiöse Substanz der Kultur.
Schriften zur Theologie der Kultur." Gesammelte Werke Bd. IX, Stuttgart 1967, S. 46

22 Rüdiger weist darauf hin, daß die "moderne Quelle dieses existenziellen Kairos-Gedankens bei Kierkegaard" zu suchen sei. (Rüdiger, a.a.O. S. 164)
Vgl. Sören Kierkegaard: "Der Augenblick. Aufsätze und Schriften des letzten Streits." Düsseldorf - Köln 1959.

23 Paul Tillich: "Offenbarung und Glaube. Schriften zur Theologie II."
Gesammelte Werke Bd. VIII, Stuttgart 197o, S. 22o

24 Unter "Künstler" versteht Lessing immer den bildenden Künstler.

25 Gotthold Ephraim Lessing: "Werke". Hsg. von Fritz Budde und Walter Riezler. Georg Olms Verlag Hildesheim und New York. Reprogr. Nachdruck der Ausgabe Berlin, Leipzig, Wien und Stuttgart 1925) Band 4, S. 3o4

26 Lessing: "Werke", a.a.O. Bd. 4, S. 3o6

27 Vgl. hierzu das Nachwort von Ingrid Kreuzer zur Ausgabe des "Laokoon" in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 271/71 a/b, S. 215 ff.
Ferner: Walter Kinkel: "Lessings Lehre vom fruchtbaren Moment, historisch und systematisch beleuchtet." Archiv für systematische Philosophie und Soziologie, Bd. XXXIII, Berlin 1926

28 Wolfgang Kayser: "Das sprachliche Kunstwerk". Bern und München, 1o. Auflage 1964, S. 119

29 Freilich gibt es in der Dichtung auch das bewußte Streben nach Totalität, besonders im Roman, wenn etwa ein Menschenleben oder gar eine Epoche vom Anfang bis zum Ende dargestellt werden. Einer solchen Dichtung gegenüber wäre unsere Fragestellung wenig lohnend.

3o SW VI, S. 999

31 Br. an Clara Rilke, 19. Oktober 19o7, Br. I, S. 2o7
(Die Abkürzungen "Br.I" und "Br.II" beziehen sich stets auf die zweibändige Ausgabe von Rilkes Briefen.)

32 Br. an Clara Rilke, 18. Oktober 19o7, Br. I, S. 2o6

33 Br. an Lou Andreas-Salomé, 8. August 19o3, Br. I, S. 59

34 Br. an Clara Rilke, 13. Oktober 19o7, Br. I, S. 199

35 SW I, S. 663

36 Br. an Clara Rilke, 21. Oktober 19o7, Br. I, S. 214

37 SW V, S. 175

38 SW V, S. 175

39 SW VI, S. 1o91

4o Br. an Clara Rilke, 24. Juli 19o4, Br. I, S. 94

41 Br. an Clara Rilke, 12. August 19o4, Br. I, S. 96

42 Br. an Lou Andreas-Salomé, 12. Mai 19o4, Briefw. Rilke - Lou A.-S. 154/155

43 Br. an Clara Rilke, 25. Februar 19o7, Br. I, S. 166

44 SW I, S. 481

45 SW I, S. 491

46 SW I, S. 514

47 SW I, S. 516

48 SW I, S. 52o

49 SW I, S. 595

5o SW I, S. 6o9

51 SW I, S. 616

52 SW I, S. 627

53 SW I, S. 638

54 SW I, S. 484

55 SW I, S. 5o3

56 SW I, S. 514

57 SW I, S. 517

58 SW I, S. 557

59 SW I, S. 582

6o SW I, S. 591

61 SW I, S. 6o9

62 SW II,S. 431

63 Br. an Lou Andreas-Salomé, 8. August 19o3, Br. I, S. 56

64 Br. an Gräfin Mary Gneisenau,11. September 19o6, Br. I, S. 144/145

65 Br. an Lisa Heise, 19. Januar 192o, Br. II, S. 169/17o

Hauptteil

1 SW I, S. 51o

2 siehe oben S. $6/_7$

3. 8. DE SW I, S. 715

4 Beda Allemann, "Zeit und Figur beim späten Rilke". Pfullingen 1961, S. 36/37

5 siehe oben S. 6

6 Br. a. Muzot, S. 358

7 Hugo von Hofmannsthal, "Der Tor und der Tod". Im Inselverlag, S. 1o

8 SW II, S. 352

9 Br. an Lou Andreas-Salomé, 1. März 1912, Br. I, S. 373

1o Br. an Dr. Heygrodt, 12. Januar 1922, Br. a. Muzot S. 99

11 Br. an Clara Rilke, 21. Oktober 19o7, Br. I, S. 214

12 Br. an Dr. Heygrodt, 12. Januar 1922, Br. a. Muzot, S.99

13 Vgl. August Stahl, "'Vokabeln der Not" und "Früchte der Tröstung'"- Studien zur Bildlichkeit im Werke Rainer Maria Rilkes". Heidelberg 1967, S. 11/12

14 SW I, S. 485

15 Br. an die Gräfin Sizzo, 12. November 1925, Br. Sizzo S.71

16 SW I, S. 194

17 1. DE SW I, S. 685

18 Brigitte Bradley schreibt in ihrem Buch "R.M. Rilkes Neue Gedichte - ihr zyklisches Gefüge". Bern und München 1967, über das Gedicht "Opfer" treffend: "Das Gedicht enthält eine verdeckte Ironie, und zwar insofern, als ein die Kindheit endgültig beseitigender Akt sie nicht zu Bewußtsein bringen kann." a.a.O. S. 33

19 SW I, S. 481/482

2o SW I, S. 517

21 Br. an die Gräfin Sizzo, 12. November 1925, Br. Sizzo, S.71

22 SW VI, S. 1o83

23 8. DE SW I, S. 716

24 SW II, S. 212

25 SW I, S. 492

26 Vgl. oben S. 1

27 SW I, S. 523

28 SW I, S. 483

29 SW I, S. 511

3o SW I, S. 623/624

31 SW I, S. 591

32 SW I, S. 514

33 SW I, S. 485/496

34 SW I, S. 592/593

35 SW I, S. 5o8

36 SW I, S. 6o8

37 8. DE SW I, S. 715

38 SW VI, S. 999

39 SW I, S. 51o

4o SW I, S. 6o8

41 SW I, S. 623

42 Br. Sizzo, S. 36

43 SW I, S. 663

44 SW I, S. 663

45 Eudo C. Mason, "Zur Entstehung und Deutung von Rilkes Stunden-Buch" in "Exzentrische Bahnen". Göttingen 1963, S. 187

46 SW I, S. 662

47 SW I, S. 662

48 SW I, S. 663

49 Hölderlin "Brot und Wein", Kleine Stuttgarter Ausgabe, Band 2, S. 94

5o SW II, S. 393

51 SW VI, S. 1196

52 Hölderlin "Sophokles", Kleine Stuttgarter Ausgabe, Band 1, S. 3o2

53 8. DE SW I, S. 716

54 Br. an Paula Becker, 5. November 19oo, Br. I, S. 2o

55 Br. an Mime Romanelli, 8. Dezember 19o7, Br. I, S. 229/23o

56 Br. an Clara Rilke, 12. August 19o4, Br. I, S. 96

57 Br. an Gräfin Mary Gneisenau, 11. September 19o6, Br. I, S. 144/145

58 SW I, S. 519

59 SW I, S. 519

6o SW I, S. 592

61 SW I, S. 519

62 SW II,S. 255

63 SW I, S. 519

64 SW I, S. 6o9

65 vom Verfasser gesperrt gesetzt

66 Br. an Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg, 4. November 19o9, Br. I, S. 27o

67 Malte SW VI, S. 865

68 Malte SW VI, S. 866

69 Malte SW VI, S. 868

7o Malte SW VI, S. 869

71 Malte SW VI, S. 868

72 SW VI, S. 1o18

73 Br. an Clara Rilke, 14. Juni 19o6, Br. I, S. 139

74 Br. an Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg, 4. November 19o9, Br. I, S. 27o

75 Br. an Mary Gneisenau, 11. September 19o6, Br. I, S. 144

76 Hölderlin "Sophokles", Kleine Stuttgarter Ausgabe, Band 1, S. 3o2

77 Baudelaire "Oeuvres complètes" - Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, S. 695

78 SW II, S. 129

79 Br. an Gräfin Mary Gneisenau, 11. September 19o6, Br. I, S. 144

8o ebd. S. 145

81 ebd. S. 145

82 Malte SW VI, S. 87o

83 SW II, S. 16

84 Br. an die Gräfin Sizzo, 12. November 1925, Br. Sizzo, S. 71

85 Br. an Franz Xaver Kappus, 12. August 19o4, Br. I, S. 97/98

86 SW VI, S. 1146

87 SW II, S. 42

88 SW I, S. 514

89 Br. an Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg, 4. November 19o9, Br. I, S. 27o

9o SW II, S. 34o - Vgl. die Interpretation Steiners im "Insel Almanach auf das Jahr 1967", S. 45/46

91 SW II, S. 29

92 SW II, S. 152

93 SW II, S. 129

94 vom Verfasser gesperrt gesetzt

95 Br. an Franz Xaver Kappus, 12. August 19o4, Br. I, S. 97/98

96 SW I, S. 585

97 SW II, S. 16

98 SW I, S. 522

99 Br. an Lou Andreas-Salomé, 12. Mai 19o4, Briefwechsel Rilke - Lou A.-S., S. 155

1oo Brief vom 12. 5. 19o4, Br. o2 - o6, S. 15o

1o1 Br. an Clara Rilke, 12. August 19o4, Br. I, S. 96

1o2 Br. an Clara Rilke, 25. Februar 19o7, Br. I, S. 166

1o3 SW I, S. 552

1o4 Br. an die Gräfin Mary Gneisenau, 11. September 19o6, Br. I, S. 144

1o5 ebd.

1o6 SW II, S. 129

1o7 SW I, S. 52o

1o8 SW VI, S. 1146

1o9 SW VI, S. 1146

11o SW II, S. 75

111 SW II, S. 19

112 Br. an Clara Rilke, 14. Juni 19o6, Br. I, S. 139

113 SW II, S. 16

114 vgl. August Stahl, a.a.O. S. 119 ff.

115 SW II, S. 61

116 Br. an Lou Andreas-Salomé, 8. Juni 1914, Briefwechsel Rilke - Lou A.-S., S. 332

117 SW II, S. 45o

118 SW VI, S. 1146

119 ebd.

12o SW I, S. 481

121 Br. an Magda von Hattingberg, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 52/53

122 Br. an die Gräfin Sizzo, 12. November 1925, Br. Sizzo, S. 71

123 SW I, S. 522

124 Br. an Magda von Hattingberg, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 53

125 SW I, S. 481

126 Ulrich Hausmann, "Die Apollosonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder" - Kunstwerk und Deutung, Berlin 1947, S. 16

127 SW I, S. 585

128 SW I, S. 491

129 SW I, S. 523

13o SW I, S. 516

131 SW II, S. 98

132 SW II, S. 97/98

133 SW VI, S. 1146

134 SW II, S. 92

135 SW II, S. 16

136 SW VI, S. 1146

137 ebd.

138 SW II, S. 152

139 SW I, S. 511

14o SW II, S. 16

141 SW II, S. 129

142 SW II, S. 52

143 SW I, S. 686

144 SW II, S. 96

145 SW II, S. 5o6

146 8. DE SW I, S. 715

147 vom Verfasser hervorgehoben

148 SW VI, S. 1o83

149 SW VI, S. 1o83

15o 1. DE SW I, S. 686

151 SW II, S. 92

152 SW II, S. 283

153 SW I, S. 7o4, 5. DE

154 SW I, S. 552

155 Jacob Steiner, "Rilkes Duineser Elegien". Bern und München 1962, S. 12o

156 SW II, S. 74

157 SW II, S. 62/63

158 SW II, S. 72/73

159 SW II, S. 7o

16o SW II, S. 175

161 S. a.O., 2. Teil XXIII, SW I, S. 766/767

162 SW II, S. 16

163 SW I, S. 641

164 SW II, S. 129

165 SW II, S. 63

166 SW II, S. 17o

167 SW I, S. 641

168 SW VI, S. 1146

169 SW II, S. 49o

17o SW I, S. 481

171 SW I, S. 481

172 SW I, S. 482

173 SW I, S. 484

174 SW I, S. 487

175 SW I, S. 494

176 SW I, S. 5o6

177 SW I, S. 51o

178 SW I, S. 51o

179 SW I, S. 51o

18o SW I, S. 512

181 SW I, S. 513

182 SW I, S. 514

183 SW I, S. 514

184 SW I, S. 515

185 SW I, S. 519

186 SW I, S. 522

187 SW I, S. 527

188 SW I, S. 533

189 SW I, S. 552

19o SW I, S. 558

191 SW I, S. 592

192 SW I, S. 552

193 SW I, S. 624

194 SW I, S. 6o8

195 SW II, S. 16

196 SW II, S. 29

197 SW II, S.17o

198 SW I, S. 514

199 SW I, S. 514

2oo SW I, S. 641

2o1 SW I, S. 514

2o2 SW II,S. 147

2o3 SW II,S. 264

2o4 SW II,S. 129

2o5 Vgl. August Stahl, a.a.O., darin das Kapitel: ""Das Bild der "leeren Form"", S. 28 - 56

2o6 SW VI, S. 1146

2o7 es seien folgende Arbeiten genannt:
Ilse Masbach, "Das Todesproblem bei Rainer Maria Rilke".
Innsbruck 193o, phil. Diss.

Fritz Nolte, "Der Todesbegriff bei R.M. Rilke, H.v. Hofmannsthal und Thomas Mann". Heidelberg 1934
Jürgen Petersen, "Das Todesproblem bei R.M. Rilke". Würzburg 1934, phil. Diss.
Erna Küllmer, "Auffassung und Bedeutung des Todes im Werke R.M. Rilkes". Bochum 1936, Münster, phil. Diss.

2o8 SW VI, S. 1146

2o9 Br. an die Gräfin Sizzo, Drei Königs-Tag 1923, Br. Sizzo, S. 38

21o Br. an Lotte Hepner, 8. November 1915, Br. II, S. 54 f.

211 Br. an Mimi Romanelli, 8. Dezember 19o7, Br. I, S. 229

212 Br. an Lotte Hepner, 8. November 1915, Br. II, S. 58

213 Br. an Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg, 4. November 19o9, Br. I, S. 27o

214 ebd.

215 Br. an die Gräfin Sizzo, Drei Königs-Tag 1923, Br. Sizzo, S. 38

216 SW II, S. 16

217 Malte SW VI, S. 865 ff.

218 SW II, S. 92

219 Br. an Gräfin Alexandrine Schwerin, 16. Juni 1922, Br. II, S. 363

22o Br. an Lotte Hepner, 8. November 1915, Br. II, S. 58

221 Br. an Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg, 4. November 19o9, Br. I, S. 27o

222 ebd.

223 Br. an Gräfin Sizzo, 12. April 1923, Br. Sizzo, S. 41

224 Br. an Fräulein X, fin novembre 1923, Br. II, S. 422

225 An R.S., 22. November 192o, Br. 14 - 21, S. 335/336

226 SW I, S. 516

227 Br. an die Gräfin Sizzo, Drei-Königs-Tag 1923, Br. Sizzo, S. 38

228 Br. an Lotte Hepner, 8. Nobember 1915, Br. II, S. 54 f.

229 Br. an Gräfin Alexandrine Schwerin, 16. Juni 1922, Br. II, S. 363

23o SW VI, S. 1196

231 ebd.

232 SW II, S. 16

233 SW I, S. 52o

234 SW VI, S. 999

235 Br. an Magda von Hattingberg, 17. Februar 1914, Rilke an Benvenuta, S. 95

236 SW II, S. 236

237 Br. an Franz Xaver Kappus, 12. August 19o4, Br. I, S. 98

238 Br. an Lotte Hepner, 8. November 1915, Br. II, S. 55

239 SW V, S. 177/178

24o SW I, S. 261/262

241 SW I, S. 4o4/4o5

242 SW VI, S. 1o88

243 SW V, S. 178

244 SW I, S. 625

245 SW I, S. 619

246 SW I, S. 52o

247 SW I, S. 589

248 SW I, S. 63o

249 SW I, S. 599

25o Br. an Magda von Hattingberg, am 11. (Februar 1914) früh, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 55 f.

251 Br. an Helmuth Westhoff, 12. XI. 19o1, Br. I, S. 25

252 SW V, S. 212

253 SW I, S. 5o7/5o8

254 SW I, S. 5o5

255 Br. an Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg, 4. November 19o9, Br. I, S.27o

256 SW II, S. 256

257 SW I, S. 529

258 SW II, S. 49o

259 1. DE SW I, S. 687

26o SW I, S. 549

261 SW I, S. 621

262 SW VI, S. 1o83

263 SW II, S. 117/118

264 SW I, S. 595

265 SW I, S. 661

266 Br. an Magda von Hattingberg, 8. Februar 1914, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 41

267 SW VI, S. 1o83

268 SW I, S. 66o

269 Br. an Magda von Hattingberg, am 17. (Februar 1914) früh, Briefwechsel mit Benvenuta, S. 95

27o SW II, S. 1o

271 SW I, S. 51o

272 SW II, S. 16

273 SW I, S. 514

274 SW I, S. 517

275 SW II, S. 431

276 SW II, S. 255

277 ebd.

278 SW I, S. 619

279 S.a.O., 2. Teil, XII, SW I, S. 758

28o SW II, S. 254/255

281 SW II, S. 1o

282 siehe "Römische Fontäne", SW I, S. 529

283 SW I, S. 514

284 SW II, S. 129

285 SW II, S. 129

286 SW II, S. 511

287 8. DE, SW I, S. 715

288 SW VI, S. 1o91

289 Br. an die Gräfin Sizzo, Drei-Königs-Tag 1923, Br. Sizzo, S. 36/37

29o 1. DE, SW I, S. 685

291 SW II, S. 48

292 Else Buddeberg, "R.M. Rilke - Eine innere Biographie".
Stuttgart 1954, S. 254 - 261

293 Else Buddeberg, a.a.O., S. 255

294 Else Buddeberg, a.a.O., S. 258

295 Jacob Steiner, a.a.O., S. 45

296 siehe: SW VI, S. 1o91

297 Werner Günther, "Weltinnenraum". 2. Auflage Berlin 1952, S. 11o

298 SW II, S. 129

299 Vgl. oben S. 84 ff. "Mittel uneigentlicher Darstellung."

3oo SW II, S. 48

3o1 4. DE, SW I, S. 699

3o2 4. DE, SW I, S. 697

3o3 An R.S., 22.11.192o, Br. 14 - 21, S. 336

3o4 Werner Günther, "Über die absolute Poesie"i n "Weltinnenraum". 2. Auflage Berlin 1952, S. 268

3o5 7. DE, SW I, S. 713

3o6 Werner Günther, "Über die absolute Poesie" i n "Weltinnenraum", 2. Auflage Berlin 1952, S. 3o4

3o7 SW II, S. 255

3o8 1. DE, SW I, S. 685

3o9 8. DE, SW I, S. 715

31o 2. DE, SW I, S. 691

311 4. DE, SW I, S. 697

312 SW II, S. 49o

313 SW II, S. 17o

314 4. DE, SW I, S. 697

315 Jacob Steiner, a.a.O., S. 81

316 5. DE, SW I, S. 7o3

317 siehe oben, S. 93

318 5. DE, SW I, S. 7o4

319 SW I, S. 6o8

32o SW II, S. 1o

321 SW I, S. 518

322 SW I, S. 5o5

323 SW I, S. 549

324 SW I, S. 621

325 SW I, S. 518

326 SW I, S. 4o5

327 SW I, S. 5o5

328 SW I, S. 549

329 SW II, S. 117

33o SW I, S. 595

331 SW II, S. 1o

332 SW II, S. 254

333 4. DE, SW I, S. 697

334 5. DE, SW I, S. 7o3

335 5. DE, SW I, S. 7o4

336 SW II, S. 254

337 ebd.

338 SW II, S. 129

339 SW II, S. 255

34o Werner Günther, a.a.O., S. 1o9

341 4. DE, SW I, S. 699

342 SW II, S. 255

343 Beda Allemann, "Zeit und Figur beim späten Rilke". Pfullingen 1961

344 SW II, S. 496

345 SW II, S. 254

346 Beda Allemann, a.a.O., S. 2o7

347 4. DE, SW I, S. 699

348 2. DE, SW I, S. 689

349 SW II, S. 254

35o S.a.O., 2. Teil, XXVIII, SW I, S. 769

351 SW II, S. 255

352 S.a.O., 1. Teil, XI, SW I, S. 738

353 Beda Allemann, a.a.O., S. 73

354 SW II, S. 254

355 4. DE, SW I, S. 697

356 S.a.O., 1. Teil, IX, SW I, S. 736

357 Br. an Witold Hulewicz, Briefstempel 13. XI. 1925,
Br. II, S. 481 - 482

358 SW II, S. 254

359 SW II, S. 255

36o Br. an Lotte Hepner, 8. November 1915, Br. II, S. 56

361 ebd.

362 ebd.

363 ebd.

364 Br. an R.S., 22.11.192o, Br. 14 - 21, S. 336

365 Br. an Witold Hulewicz, Briefstempel 13. XI. 25,
Br. II, S. 481

366 SW II, S. 255

367 Br. an Witold Hulewicz, Briefstempel 13. XI. 25,
Br. II, S. 481

368 9. DE, SW I, S. 719

369 SW II, S. 129

37o Hugo Friedrich, "Die Struktur der modernen Lyrik".
3. Auflage der erweiterten Neuausgabe, S. 125

371 ebd. S. 48

372 August Langen, "Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. - Rahmenschau und Rationalismus." Darmstadt 1968, Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Jena 1934 (= Deutsche Arbeiten der Universität Köln. 6) S. 58, Anm. 1

373 SW II, S. 254

374 Br. an Lotte Hepner, 8. November 1915, Br. II, S. 55

375 SW VI, S. 1113

376 Br. an Mimi Romanelli, 5. Januar 191o, Br. I, S. 277

377 8. DE, SW I, S. 715

378 Br. an Lotte Hepner, 8. November 1915, Br. II, S. 56

379 Br. an Lisa Heise, 19. Januar 192o, Br. II, S. 169

38o Eudo C. Mason, "Exzentrische Bahnen". Göttingen 1963,
darin:" Zur Entstehung und Deutung von Rilkes Stunden-Buch". S. 193

381 "Malte", SW VI, S. 943

382 ebd.

383 Vgl. Hugo Friedrich, a.a.O. S. 47 ff. und S. 123 f

384 Eudo C. Mason, "Exzentrische Bahnen", S. 198, 199

385 SW II, S. 254/255

387 4. DE, SW I, S. 699

388 7. DE, SW I, S. 713

389 Heinrich Cämmerer, "Zur siebenten Duineser Elegie". in Dichtung und Volkstum 37, 1936, S. 65/66

390 Br. an Lotte Hepner, 8. November 1915, Br. II, S. 56

391 Malte SW V, S. 289

392 SW II, S. 126

393 SW II, S. 466

394 S.a.O., 2. Teil, II SW I, S. 752

395 Br. an Rudolf Bodländer, 13. März 1922, Br. II, S. 332

396 7. DE, SW I, S. 710

397 Br. an die Gräfin Aline Dietrichstein, 9. Oktober 1918, Br. II, S. 107

398 9. DE, SW I, S. 718

399 Heinrich Cämmerer, "Zur siebenten Duineser Elegie". in Dichtung und Volkstum 37, 1936. S. 64

400 S.a.O., 1. Teil, VIII SW I, S. 735

401 9. DE, SW I, S. 719

402 S.a.O., 2. Teil, XXIII SW I, S. 767

403 SW I, S. 752

404 Br. an N.N., 17. November 1912, Br. I, S. 405

405 SW II, S. 84

406 Beda Allemann, "Zeit und Figur beim späten Rilke". Pfullingen 1961

407 Beda Allemann, a.a.O., S. 25

408 Malte, SW VI, S. 869

409 SW II, S. 16

410 Beda Allemann, a.a.O., S. 29

411 Jacob Steiner, a.a.O., S. 96/97

412 SW II, S. 506

413 SW II, S. 93

414 SW I, S. 518

415 4. DE SW I, S. 697

416 ebd.

417 SW I, S. 627

418 7. DE SW I, S. 712

419 Br. an Ilse Jahr, 22. Februar 1923, Br. II, S. 395

42o 9. DE, SW I, S. 719/72o

421 Br. an die Gräfin Sizzo, 12.4.1923, Br. Sizzo, S. 41

422 9. DE, SW I, S. 72o

423 SW II, S. 254

424 SW VI, S. 999

425 SW I, S. 518

426 Br. an Magda von Hattingberg, 17. (Februar 1914) früh, Briefw. mit Benvenuta, S. 95

427 Beda Allemann, a.a.O., S. 143

428 ebd.

429 SW II, S. 254

43o ebd.

431 SW V, S. 17o/171

432 SW V, S. 169

433 SW II, S. 199

434 SW I, S. 552

435 1o. DE, SW I, S. 722

436 5. DE, SW I, S. 7o4

437 SW I, S. 552

438 5. DE, SW I, S. 7o4

439 SW V, S. 169

44o Andreas Gryphius, Sonett XLVI, Ausgabe Szyrocki, Bd. 1 S. 9o

441 Paul Böckmann, "Formgeschichte der deutschen Dichtung". Hamburg 1949, Band 1, S. 417/418

442 Werner Günther, "Über die absolute Poesie", a.a.O. S. 259

443 SW V, S. 171

444 Friedrich Gottlieb Klopstock - Ausgewählte Werke, Hsg. Karl August Schleiden. Hanser Verlag München, S. 81

445 SW V, S. 179

446 Br. an Mimi Romanelli, 3. Januar 191o, Br. I, S. 277

447 ebd.

448 7. DE, SW I, S. 713

449 Hölderlin, "Geh unter, schöne Sonne", Kleine Stuttgarter Ausgabe, Band 1, S. 312

45o 4. DE, SW I, S. 697

451 Br. an Lisa Heise, 19. Januar 192o, Br. II, S. 169

452 Klopstock, a.a.O., S. 8o

453 SW II, S. 255

454 Werner Günther, "Weltinnenraum". a.a.O., S. 1o9

455 8. DE, SW I, S. 715

456 SW VI, S. 999

457 Vgl. Fritz Dehn, "Rilke und Nietzsche", in Dichtung und Volkstum 37 (1936), S. 9

458 Goethe, "Vermächtnis", Goethes Werke, Ausgabe Weimar 189o, Band 3, S. 84

459 Gespr. 4. S. 3o9 - "Gespräche" hrsg. von F. v. Biedermann, Leipzig 19o5 ff.
zit. bei Walter Killy, "Die Wandlungen des lvrischen Bildes."
Kleine Vandenhoeck Reihe 22/23, 4. Auflage 1964, S. 13

46o Klopstock, a.a.O., S. 82

461 8. DE, SW I, S. 715

462 SW II, S. 254

463 SW III, S. 2o3

464 Br. an Lou Andreas-Salomé, 13. November 19o3, Briefw. mit Lou A.-S., S. 121

465 SW IV, S. 2o9

466 8. Juni 1914, Br. an Lou Andreas-Salomé, Briefw. mit Lou A.-S., S. 332/333
zit. bei Eudo C. Mason, "Rainer Maria Rilke - Sein Leben und sein Werk".
Göttingen 1964, S. 83

467 "Am Leben hin" ist der Titel einer Novellen-und Skizzensammlung aus dem Jahre 1898.

468 J.-F. Angelloz, "R.M. Rilke". München 1955, S. 17

469 Vgl. Peter Demetz, "René Rilkes Prager Jahre". Düsseldorf 1953,
Kapitel I, S. 11 - 29

47o 9. Oktober 1916, Br. an Ilse Erdmann, Br. II, S. 68

471 Mason a.a.O. S. 32

472 Br. an Magda von Hattingberg, 7. Februar 1914, Briefw. mit Benvenuta, S. 34

473 Fürstin Marie Taxis, "Erinnerungen", S. 89/9o
zit. bei Mason, "Rainer Maria Rilke - Sein Leben und sein Werk".
a.a.O. S. 84

474 Mason a.a.O. S. 112

475 Br. an Lou Andreas-Salomé, 9. März 1915, Briefwechsel mit Lou A.-S., S. 385

476 Br. an Magda von Hattingberg, 7. Februar 1914, Briefw. mit Benvenuta, S. 35

477 8. DE, SW I, S. 715

Zusammenfassung

1 SW II, S. 5o6

2 SW I, S. 6o8

3 SW II, S. 511

4 8. DE, SW I, S. 715

5 SW II, S. 254

Literaturverzeichnis

1. Werke

Rainer Maria Rilke, "Sämtliche Werke", 6 Bände, hrsg. von Ernst Zinn (Insel-Verlag) 1955 ff. (angeführt als "SW")

- Gesammelte Werke. 6 Bde. Leipzig (Insel) 1927

- Ausgewählte Werke. 2 Bde. Leipzig (Insel) 1938

- Tagebücher aus der Frühzeit. Leipzig 1842

- Briefe. 2 Bde. hrsg. von Karl Altheim, Wiesbaden 195o
  Bd. I 1897 - 1914
  Bd.II 1914 - 1926

- Briefe aus den Jahren 19o2 bis 19o6, Leipzig 1929

- Briefe aus den Jahren 19o6 bis 19o7, Leipzig 193o

- Briefe aus den Jahren 19o7 bis 1914, Leipzig 1933

- Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921, Leipzig 1937

- Briefe aus Muzot 1921 bis 1926, Leipzig 1937

- Briefe an seinen Verleger, 2 Bde, Wiesbaden 1949

- Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel, hrsg. von Ernst Zinn, 2 Bde. Zürich/Wiesbaden 1951

- Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg, Briefwechsel, (Insel) 1954

- Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel, hrsg. von Ernst Pfeiffer, Zürich/Wiesbaden 1952

- Rainer Maria Rilke - André Gide, Correspondance 19o9 à 1926, hrsg. von Dieter Bassermann, Zürich 1954

- Briefe an einen jungen Dichter, Insel-Bücherei Nr. 4o6

- Briefe an eine junge Frau, Insel-Bücherei Nr. 4o9

- Die Briefe an Gräfin Sizzo (Aus Rainer Maria Rilkes Nachlaß. 4. Folge), Wiesbaden 195o

- Briefwechsel mit Benvenuta, Esslingen (Bechtle) 1954

- Briefwechsel Rainer Maria Rilke und Inga Junghanns, Wiesbaden (Insel) 1959

- Die Briefe an Frau Gudi Nölke, Wiesbaden (Insel) 1953

2. Schriften über Rilke

Albert-Lasard, Lou: "Une image de Rilke". Paris 1953

Allemann, Beda: "Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts. "Pfullingen 1961

Andreas-Salomé, Lou: "Rainer Maria Rilke". Leipzig 1928

Angeloz, J.F.: "R.M. Rilke, L'évolution spirituelle du poète." Paris 1936

- : "R.M. Rilke. Leben und Werk". München 1955

Bassermann, Dieter: "Rilkes Vermächtnis für unsere Zeit". Berlin/Buxtehude 1946

- : "Am Rande des Unsagbaren". Berlin und Buxtehude 1948

- : "Der späte Rilke". München 1947

- : "Der andere Rilke. Gesammelte Schriften aus dem Nachlaß, hrsg. von Hermann Mörchen, Bd. Homburg 1961

Beißner, Friedrich: "Rilkes Begegnung mit Hölderlin". In: Dichtung und Volkstum 37 (Sonderheft) 1936, S. 36-5o

Belmore, H.W.: "Two Poems on a Fountain in Rome: C.F. Meyer and R.M. Rilke". In: German Life and Letters, N.S. 1o (1956) S. 49 - 53

Berendt, Hans: "Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung." Bonn 1957

Betz, Maurice: "Rilke vivant". Paris 1937

Blume, Bernhard: ""Rilkes "Spätherbst in Venedig"". In:
Wirkendes Wort, 1o (196o) S. 345 - 354

Blume, Bernhard: ""Ding und Ich in Rilkes "Neuen Gedichten"".
In: Modern Language Notes 67 (April 1952) S. 217-224

Böckmann, Paul: "Der Strukturwandel der modernen Lyrik in
Rilkes "Neuen Gedichten"". Wirkendes Wort XII (1962)
S. 336 - 354

Bohning, Elisabeth: "Childhood in the works of Rainer Maria Rilke".
In: Canadian Modern Language Review Bd. 18 June 1962,
S. 13 - 22

Bollnow , O.F.: "Rilke". 2. erweiterte Auflage, Stuttgart 1956

Bradley, Franz Josef: "Schicksal und Auftrag des Menschen".
Philosophische Interpretationen zu R.M. Rilkes Duineser Elegien.
München 1949

Buddeberg, Else: "Kunst und Existenz im Spätwerk Rilkes".
Karlsruhe 1948

- : "Die Duineser Elegien Rainer Maria Rilkes".
Karlsruhe 1948

- : "R.M. Rilke - Eine innere Biographie". Stuttgart 1955

- : "Denken und Dichten des Seins: Heidegger, Rilke".
Stuttgart 1956

Cämmerer, Heinrich: "R.M. Rilkes Duineser Elegien". Stuttgart 1937

David, Claude: "Rilke et l'expressionisme". In: Études Germaniques 66
(1962) pp. 114 - 157

Dehn, Fritz: "Rilke und Nietzsche. Ein Versuch". In:
Dichtung und Volkstum 37 (Sonderheft) 1937, S.1-22

- : "Rainer Maria Rilke. Der positive und der negative Mystiker".
In: Die Furche 16 (196o) S. 66 ff und 166 ff.

Demetz, Peter: "René Rilkes Prager Jahre". Düsseldorf 1953

Ende, Ursula: "Rilke und Rodin". Marburg (Lahn) 1947 phil. Diss.

Forsting, B.: "Rainer Maria Rilkes Verhältnis zur Sprache". Diss. Masch. Berlin FU 1952

Goll, Claire: "Rilke et les femmes". Paris 1955

Graff, Willem Laurens: "Rilkes lyrische Summen". Berlin 1960

Guardini, Romano: "R.M. Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien". München 1953

Gundolf, Friedrich: "F.M. Rilke". Wien 1937

Günther, Werner: "Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes". 2. durchgesehene und stark vermehrte Auflage, Berlin 1952

Hausmann, Ulrich: "Die Apollosonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder." Berlin 1947

Hennig, Willi: ""Rilke: "Der Panther". Eine Gedichtsbesprechung"". Pädagogische Rundschau XVI (1962) S. 954 - 959

Hergershausen, Lore: "Sur quelques termes du vocabulaire des arts plastiques dans l'oeuvre de R.M. Rilke": "Les reflèts". In: Études Germaniques, 17e année, No 3, 1962, S. 281 - 289

Hoffmann, Gustav: "Das Geheimnis der Rose: Der geistige Hintergrund des neuen Weltbilds in der Dichtung R.M. Rilkes". Bonn 1952

Holthusen, Hans-Egon: "Rilkes Sonette an Orpheus". Diss. München 1937

- :" Der unbehauste Mensch". 3. Auflage München 1955 darin: "R.M. Rilkes letzte Jahre". S. 11 - 32

- :"Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten". Rowohlts Monographien 22, 1958

- :"Rilke und die Dichtung der Gegenwart". In: Universitas 12 (1957) S. 1157 - 1170

Kassner, Rudolf: "Gespräche mit Rilke". In: Universitas 14 (1959), S. 597 - 602

Kaufmann, Walter: "Nietzsche and Rilke". In: Kenyon Review 17 (1955), S. 1 - 22

Kippenberg, Katharina: "Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus". Insel-Verlag 1946

Koch, Franz: "Rilkes Kampf um die Wirklichkeit". In: Jb. des freien deutschen Hochstifts 1936 - 4o Jg. 3 XXVI S. 92 - 122

- :"Rilkes Stunden-Buch - ein Akt deutschen Glaubens." Aus den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften Jg. 1943, Phil.-hist. Klasse Nr. 2 (Einzelausgabe)

Kohlschmidt, Werner: "Rilke-Interpretationen". Lahr 1948

- :"Rilkes Religiosität". In: "Die entzweite Welt". Gladbeck 1953 S. 77 - 87

- :"Rilke und Kierkegaard", in "Die entzweite Welt". S. 88 - 97

Kraemer, Richard: "Der sensitive Mensch: Versuch einer Darstellung am Bilde des Dichters R.M. Rilke". Wiesbaden 1954

Kretschmar, Eberhard: "Rilke als Dichter des Seins". Diss. Leipzig 1934

Kunisch, Hermann: "R.M. Rilke, Dasein und Dichtung". Berlin 1944

- :"Rainer Maria Rilke und die Dinge". Köln 1946

Lang, Renée: "Rilke, Gide et Valéry". Boulogne-sur-Seine 1953

- :" Lebenshaltung und Symbolik bei R.M. Rilke". Diss. 1939 2. berichtigte Auflage, Oxford 1964

- :"Rilkes Apotheosis". Oxford 1938

- :"Rilke und Goethe". Köln 1958

- :" Exzentrische Bahnen. Studien zum Dichterbewußtsein der Neuzeit." Göttingen 1963. Darin: "Zur Entstehung und Deutung von Rilkes Stunden-Buch" (S. 181 ff.), "Rilke und Stephan George" (S. 2o8 ff.), "Thomas Mann und Rilke" (S. 25o ff.), "Merline und die besitzlose Liebe" (S. 265 ff.)

Meyer, Hermann: "Rilkes Cézanne - Erlebnis". Jb. für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 2 (1952/54) S. 69 - 1o2

- :"Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung". In: DtVjschrLitGeistg. Bd. 31 (1957) S. 465 - 5o5

Mörchen, Hermann: "Rilkes Sonette an Orpheus". Stuttgart 1958

Neumann, Elisabeth: "Die Verschiebung des Erlebnisses 'Wirklichkeit' in mittleren und späteren Dichtungen R.M. Rilkes". Diss. Münster/Marburg (Lahn) 1935

Oppert, Kurt: "Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke". In: Dt Vjschr Lit Geistesg. 4 (1926) S. 747 - 783

Peters, Heinz F.: "The Space Metaphors in Rilke's Poetry". In: Germanic Review 24 (1949) S. 124 - 135

Pongs, Hermann: "Rilkes Umschlag und das Erlebnis der Frontgeneration". In: Dichtung und Volkstum 37 (Sonderheft) 1936, S. 75 - 97

Rehm, Walther: "Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutungen und Totenkult bei Novalis, Hölderlin und Rilke". Düsseldorf 195o

- :" Wirklichkeitsdemut und Dingmystik". Logo Bd. XIX (193o) S. 297 - 358

Rosenfeld, Hellmut: "Rilke und das Bildgedicht". In: "Das deutsche Bildgedicht". Leipzig 1935

Schrimpf, Hans-Joachim: "Rainer Maria Rilke und die Nuance." In: Auditorium Jg. 48, Nr. 7, S. 26 - 29

Schwerte, Hans: "Studien zum Zeitbegriff bei R.M. Rilke". Diss. Masch. Erlangen 1948

Siebel, Eva: "Rilke und Kassner". In: Dichtung und Volkstum 37 (Sonderheft) 1936, S. 22 - 25

Sieber, Karl: "Rilkes äußerer Weg zu Goethe". In: Dichtung und Volkstum 36 (Sonderheft) 1936, S. 51 ff

Simenauer, Erich: "Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos". Bern/Frankfurt 1953

Singer, Herbert: "Rilke und Hölderlin". Köln 1957

Stahl, August: "Vokabeln der Not ' und 'Früchte der Tröstung '. Studien zur Bildlichkeit im Werke Rainer Maria Rilkes". Heidelberg 1967

Stämpfli, Georg: "Die Entwicklung des formalen Bewußtseins in den Gedichten R.M. Rilkes". Würzburg 1935

Steiner, Jacob: "Rilkes Duineser Elegien". Bern und München 1962

Stork, Joachim W.: "Wort-Kerne und Dinge. Rilke und die Krise der Sprache. Zu den Gedichten 19o6 - 1926". In: Akzente 4 (1957) S. 346 - 358

Strelka, Joseph: "Rilke, Benn, Schönwiese und die Entwicklung der modernen Lyrik". Wien 196o

Wodke, F.-W.: "Das Problem der Sprache beim späten Rilke". In: Orbis Litterarum 11 (1956) S. 64 - 1o9

3. Sonstige Literatur

Brommer, Frank: "Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst". Tusculum Schriften, München 1969

Enders, Horst Hrsg. "Die Werkinterpretation" Darmstadt 1967

Friedrich, Hugo: "Die Struktur der modernen Lyrik". Erweiterte Neuausgabe, Rowohlts deutsche Enzyklopädie Nr. 25/26/26 a

Grimm, Reinhold: Hrsg. "Zur Lyrik-Diskussion" Darmstadt 1966

Hermand, Jost: "Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft." München 1968

Heselhaus, Clemens: "Deutsche Lyrik der Moderne". 2. Auflage Düsseldorf 1962

James, D.G.: "Scepticism and Poetry". London 1937

Kayser, Wolfgang: "Das sprachliche Kunstwerk". Bern 1948
1o. Auflage Bern 1964

Killy, Walter: "Die Wandlungen des lyrischen Bildes". Kl. Vandenhoeck-Reihe 22/23. 4. Auflage 1964

Langen, August: "Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart". In: Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. v. W. Stammler I. Bielefeld/Berlin 1952, Sp. 1o77 - 1522

Lunding, Erik: "Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft". Aarhus 1952

Meyerhoff, Hans: "Time in Literature". Berkeley - Los Angeles 196o

Staiger, Emil: "Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Das Zeitproblem im 2o. Jahrhundert". Bern/München 1964

Lebenslauf

Am 17. 4. 1946 wurde ich, Alfred Apitz, als Sohn des Schneidermeisters Wilhelm Apitz und seiner Ehefrau Maria, geb. Diedrich, in Mettlach geboren.

Nach dem Besuch der Volksschule in Mettlach und des Realgymnasiums Merzig, wo ich 1965 das Abitur bestand, studierte ich seit dem Sommersemester 1965 bis jetzt (Wintersemester 197o/71) an der Universität des Saarlandes Germanistik, Romanistik und Philosophie.